

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA Y
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN.

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ANÁLISIS SOCIOCULTURAL DEL
CONOCIMIENTO Y DE LA COMUNICACIÓN

Trabajo Fin de Máster

Curso 2017 - 2018

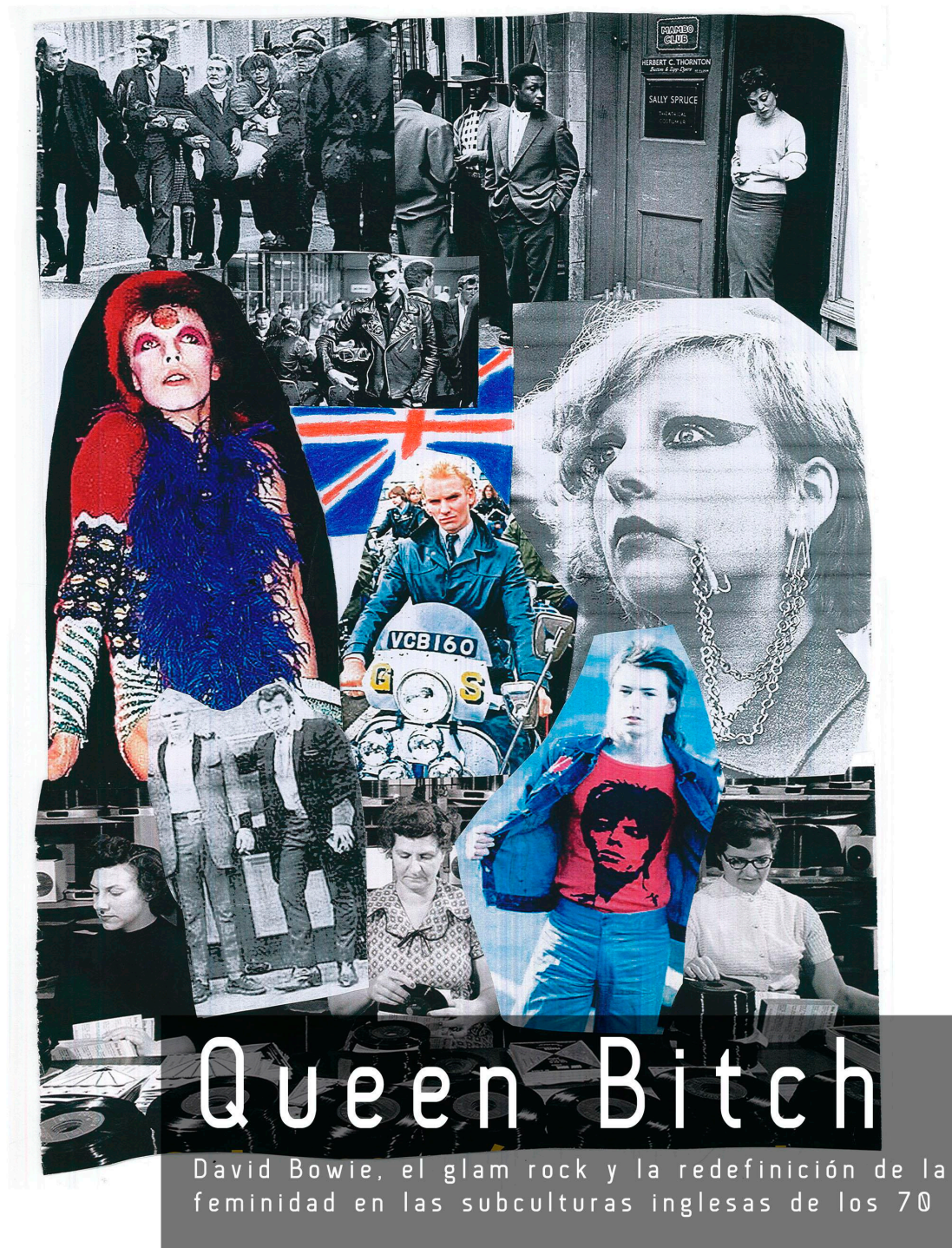
Queen Bitch:

David Bowie, el glam rock y la redefinición de la
feminidad en las subculturas inglesas de los 70.

Alumna: Leyre Vicente Marinas

Director: Héctor Fouce Rodríguez

Madrid, junio de 2018



*La tipografía elegida en los títulos y subtítulos del presente trabajo es *Anson*. Creada por el diseñador Mikko Nuttila, está inspirada el avión Ayro Anson, utilizado por la Royal Air Force británica después de la 2o Guerra Mundial.

Todos los collages son creaciones originales. Compuestos en base a imágenes de archivo entre los años 1940 y 1970.

ÍNDICE

<i>Capítulo 1. OBJETO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN</i>	<i>4</i>
A. INTRODUCCIÓN.....	4
B. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	5
C. METODOLOGÍA.....	6
 <i>Capítulo 2. POSTGUERRA, NUEVA ERA: BREVE CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE INGLATERRA (1950-1970).....</i>	<i>10</i>
 <i>Capítulo 3. CULTURA JUVENIL VS CULTURA PARENTAL: NACIMIENTO SUBCULTURAL.....</i>	<i>20</i>
 <i>Capítulo 4. GLAM ROCK: PURPURINA, PLATAFORMAS Y ACTITUD.....</i>	<i>27</i>
A. DAVID BOWIE, ¿De otro planeta?	29
B. DE LA MASCULINIDAD ROCK A LA FEMINIDAD ROCK SIN MUJERES.....	41
C. ¿CHICA O CHICO? LA FEMINIDAD MASCULINA GLAM.....	44
D. CAMP GLAM: SEXUALIDAD Y PERFORMANCE.....	49
 <i>CONCLUSIONES.....</i>	<i>53</i>
 <i>BIBLIOGRAFÍA.....</i>	<i>56</i>
Videos y documentales consultados.....	58
Discografía consultada.....	59
Ilustraciones.....	60

Capítulo I. OBJETO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

A. INTRODUCCIÓN.

Entre las décadas de 1960 y 1970, una explosión proveniente de la cultura juvenil sacudió los cimientos de la sociedad inglesa de postguerra. Aquellas personas nacidas después de la 2ª Guerra Mundial se unieron entre ellas formando grupos de jóvenes que rechazaban la ideología parental. Estos grupos se conocen como subculturas. La estética y la música fueron claves para la formación de estas bandas que se valían de la resignificación de objetos y símbolos como provocación a la cultura parental. También les unía la búsqueda incesante de figuras con las que identificarse y de un territorio donde sentirse arropados y seguros. Rockers, mods y punks fueron las principales subculturas inglesas, pero no las únicas. En 1969, un mod comienza a combinar diferentes géneros musicales y estéticos para crear una escena nueva: era David Bowie, construyendo el glam rock.

La escena glam se ha visto como una época sociocultural donde la libertad sexual, el hedonismo y la liberación de la mujer empezaban a ser visibles. Pero el glam es recordado por hombres performando a mujeres e interpretando escenas homoeróticas en los escenarios. Bowie y el glam rock, igual que hicieron las subculturas anteriores, se apropiaron y resignificaron factores culturales para proyectar aquello que escandalizaba a la cultura dominante, pero, al mismo tiempo, perpetuaban la invisibilización que esa misma cultura categórica oprimía. Las mujeres han sido y son parte fundamental en la formación de escenas y, como veremos en este ensayo, en el glam rock desempeñaron una labor importante en su desarrollo a pesar de no reconocérselo.

B. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

OBJETIVOS

- Pensar las transformaciones de las subculturas juveniles británicas en el periodo de 1969 a 1974 a través de la figura de David Bowie, explorando las conexiones entre subculturas, cultura parental y cultura de masas en la obra musical y la representación visual de Bowie.
- Examinar los procesos de reappropriación, resignificación y redefinición del glam rock inglés de aquellos años respecto a las mujeres y al colectivo LGTBI.

HIPÓTESIS

Las subculturas que aparecieron en el período de postguerra en Inglaterra, entre 1945 y la década de 1970, tuvieron una influencia social y cultural internacional que aún perdura. Por otra parte, David Bowie fue un punto de inflexión a partir del cual se canalizaron ciertas inquietudes socioculturales, musicales, etc., que dio salida a estilos musicales y estéticos como el glam rock y el punk. Pero no sólo el personaje de David Bowie es lo que nos atañe en este proyecto sino aportar un breve análisis sobre cómo pudo llegar a surgir una tendencia social y cultural, basada en gran parte en las subculturas precedentes, que le hiciese mundialmente famoso y admirado y donde, además, la feminidad pasó a ser cosa de hombres.

Mi objetivo es analizar cómo y por qué surgieron movimientos como las subculturas en la Inglaterra de principios de los años setenta, los elementos que esas subculturas facilitan para que alguien pueda llegar a convertirse en un icono cultural como lo fue David Bowie y la notable ausencia de figuras femeninas en todos estos escenarios y, en especial, en el glam rock.

C. METODOLOGÍA

Basándome en un análisis cualitativo, la metodología a utilizar será el análisis del discurso para analizar los elementos, mensajes y la estética tanto de David Bowie en el período entre 1969 y 1974, como de los grupos subculturales influenciados por el glam rock y el papel femenino en la escena que Bowie encabeza.

La elección de la semiótica se debe a las amplias posibilidades que aporta para un análisis de discursos. La semiótica proporciona al trabajo un examen profundo de los contenidos a investigar a través de procesos de selección de los componentes analizables, a identificar y desarrollar las relaciones intertextuales entre diversos elementos visuales y textuales como pueden ser las letras de canciones y su relación con las actuaciones de cantantes como David Bowie y Marc Bolan. Identificaré cómo se formaron esas letras musicales que llegaron al público de masas y por qué tuvieron tanto éxito.

Analizar los discursos musicales, estéticos y culturales constituye el objetivo principal de este proyecto. Me dispongo a hacer un análisis semiótico y etnomusicológico de la retroalimentación entre las subculturas que emergieron a principios de la década de 1970, del ascenso de David Bowie en 1972 y su posterior influencia en la aparición del glam rock y la inaudible presencia de mujeres glam.

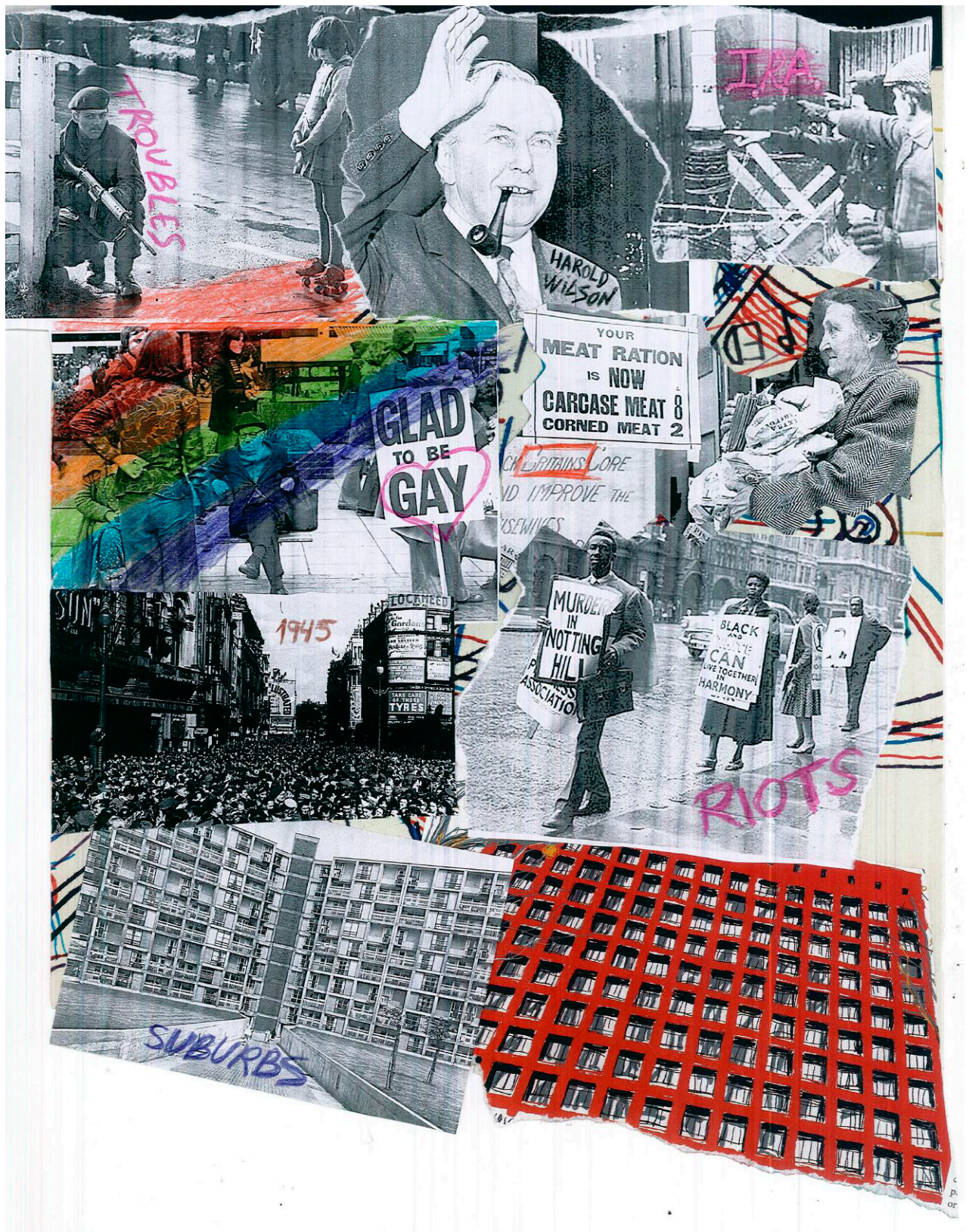
Basándome en observaciones etnomusicológicas sobre la música pop y rock de finales de los años sesenta en Inglaterra, en la revisión de documentación histórica sobre la sociedad de posguerra en el Reino Unido, en la escucha de grabaciones musicales desde los años cincuenta hasta mediados de los setenta y la visualización de documentales tanto de la sociedad inglesa de la época como del ámbito musical de la misma y videoclips y actuaciones musicales, voy a analizar cómo surge y asciende un artista atemporal como fue David Bowie. Por ende, mi población y muestra estarán compuestas por la discografía de grupos de glam rock como Sweet, T-Rex, David Bowie y Gary Glitter, ensayos acerca de la sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XX (citados en la bibliografía), revistas de música de la década de 1970 como Melody Maker

y Rolling Stone y material audiovisual sobre subculturas, el glam rock y la Inglaterra de las décadas de 1960 y 1970, como los documentales *David Bowie and Ziggy Stardust* y *Sweet – Scene: All that Glitters* de la cadena de televisión británica BBC, entre otros .

A lo anterior le añado todo un análisis semiótico acerca de la estética de las subcultura juveniles, concretamente de las subculturas punk y teddy boy, de la estética y sexualidad que desprende la corriente musical glam rock y de las portadas de los álbumes de David Bowie entre 1969 y 1973, a saber: *Space Oddity* (1969), *The man who sold the world* (1970), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) y *Aladdin Sane* (1973); además de un análisis del discurso de las letras de las canciones de cada álbum para ayudar a entender mejor cómo ese mensaje de hedonismo y fantasía caló tan hondo en la juventud inglesa de aquella década y llegó a expandirse a nivel internacional. Mostraré por qué, bajo esta perspectiva teórica, el discurso musical es concebido como una forma de acción y unión entre la juventud.

Finalmente, desde una perspectiva de los estudios culturales, agregamos otro elemento explicativo respecto de la relevancia de las subculturas y la música glam rock en el desarrollo y formación del discurso de otros ámbitos culturales como la moda y literatura posteriores. La problemática identitaria y cultural del lenguaje de la música glam llega a convertirse en algo mucho más preponderante que la problemática de clase social y eso se ve reflejado en la juventud y el fenómeno fan entorno a estrellas como Bowie. Por ello, para tratar de encontrar explicaciones y soluciones a todo este movimiento que traspasó lo meramente musical para convertirse en una cuestión social (téngase en especial cuenta la importancia en la visibilización del colectivo LGTBI+), el discurso es evidenciado como el punto donde los estereotipos, prejuicios, tensiones, ideas, etc. se transmiten y asimilan. En este aspecto, el discurso es considerado una plataforma para expresar y reflejar los imaginarios y, también, un elemento que interviene en la constitución de la realidad social. Austin (1971) denominó a esto “actos del habla”, la concepción activa del lenguaje y el discurso para hacer referencia a su capacidad para llevar a cabo acciones, realizar cosas. Por lo tanto, lo social, el movimiento subcultural, como objeto de análisis no puede ser separado de los discursos, música y moda, que circulan en la sociedad. La ventaja que he encontrado en

estos discursos es la intertextualidad que su observación ofrece, constituyendo una base empírica rica, certera y valiosa.



***Capítulo 2.* POSTGUERRA, NUEVA ERA: BREVE CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE INGLATERRA (1950-1970)**

“Es de vital importancia, en cualquier análisis de los fenómenos contemporáneos, pensar históricamente; muchas de las deficiencias del área de la “juventud” se deben, al menos en parte, a la ausencia o a la superficialidad de la dimensión histórica.” (Hall & Jefferson, 2014: 72)

Europa, al finalizar la II Guerra Mundial en 1945, estaba sumida en el caos y la pobreza: cifras de muertos que superaban los 7 millones, ciudades masacradas; reorganización geográfica con el resultado de unión entre determinados países y la desaparición de otros; Europa pierde el poder global del que disfrutaba y Estados Unidos y la URSS pasan a ser las dos grandes potencias mundiales; se crea la ONU con el fin de mantener la paz y la seguridad a nivel internacional fomentando relaciones de solidaridad entre países y la cooperación internacional en la resolución de problemas de diversos caracteres (económico, cultural, social...); el general George Marshall, Secretario de Estado norteamericano, impulsa el “Plan Marshall” con el que Estados Unidos distribuye 17 mil millones de dólares entre los aliados para impulsar la recuperación de sus economías, siendo Gran Bretaña uno de los países más beneficiados. Estas son sólo algunas de las consecuencias que hubo en el continente europeo tras aquella catástrofe.

A lo largo y ancho de Europa triunfaron concepciones del Estado basadas en que esta institución debía enfocar su poder en el bienestar social, el pleno empleo y el crecimiento económico. El Estado y los poderes económicos debían unir sus fuerzas para lograr alcanzar esos tres objetivos principales propuestos. “Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo; el reemplazo de la antigua tensión entre el campo y la ciudad, el centro y la provincia, por el suburbio y la estandarización universal; el desarrollo de las grandes redes de supercarreteras y la

llegada de la cultura del automóvil: éstos son algunos de los rasgos que parecerían marcar una ruptura radical con la sociedad de la preguerra en que el alto modernismo todavía era una fuerza subterránea.” (Jameson, 2002 :37)

Las nuevas relaciones internacionales y la reestructuración de los Estados tras la II Guerra Mundial, además de estar ideadas para evitar otro conflicto armado de tal magnitud, se centraron en la prolongación del orden capitalista y en la prevención de crisis económicas como el conocido *Crack del 29*. La solución era encontrar un nexo de unión entre el capital y el trabajo. Se propuso el libre comercio de bienes, una política redistributiva donde se integrara al poder sindical, mayor gasto público, la implantación del Estado de bienestar, control en la libre circulación del capital, y la intervención estatal en la economía y el desarrollo como motores del crecimiento en los países donde el capitalismo se encontraba en un nivel avanzado, es decir, asentado y aceptado. La estrategia urdida para la entrada del pensamiento neoliberal se plasmó en los conceptos de “dignidad” y “libertad individual”, presentándolos como valores y derechos fundamentales de los miembros de toda sociedad avanzada.

Casi un cuarto de siglo después de que todas estas medidas fueran aceptadas y llevadas a cabo, a finales de la década de 1960, Inglaterra formaba parte de uno de los muchos países que se encontraban bajo el poder del capitalismo avanzado. Con el Partido Laborista en el gobierno desde 1964, liderado por Harold Wilson, el enfoque económico seguido por Gran Bretaña estaba centrado en la salida de la crisis económica. La devaluación de la libra y la reducción de las importaciones junto con las medidas de austeridad restablecieron de forma exitosa la balanza de pagos, alcanzando el superávit de 1969. Pese a ello, volvió a surgir déficit el año siguiente, en 1970, provocando cifras negativas que ayudaron a la derrota del laborismo en las elecciones de ese mismo año.

“[...] el Partido Laborista había sido concebido desde hacía mucho tiempo como un instrumento de poder de la clase obrera al servicio de fuertes sindicatos, a menudo muy combativos. En consecuencia, la estructura del Estado del bienestar que se había desarrollado en Gran Bretaña era mucho más elaborada y extensa [...]. Los pesos pesados de la economía (carbón, acero y la industria automovilística) estaban nacionalizados, y una gran parte de las viviendas disponibles pertenecían al sector público. [...] Los vínculos de solidaridad contruidos a través del movimiento sindical y de los gobiernos municipales eran rotundamente manifiestos.” (Harvey, 2005: 64)

Durante su mandato, Wilson dedicó mayor énfasis a la "planificación económica indicativa". Creó el *Department of Economics Affairs* (DEA) para generar objetivos que ayudarían a estimular la inversión y el crecimiento económicos. Además, formó el Ministerio de Tecnología con la intención de fomentar el I+D y modernizar la industria tecnológica del país.

Con la frustración pública debida al aumento de las huelgas, el gobierno de Wilson propuso en 1969 una ley laboral en la que se esbozaron una serie de cambios en la base legal para las relaciones laborales. Tras un enfrentamiento con el *Trade Union Congress*, el grupo de sindicatos británicos, que se opuso fuertemente a las propuestas, y la disidencia del ministro del Interior, James Callaghan, el gobierno se retractó de sus intenciones. Al perder las elecciones generales en 1970, el gobierno conservador de Edward Heath introdujo la Ley de Relaciones Industriales de 1971 con muchas de las mismas ideas, pero esta fue derogada por los laboristas al retomar el control del gobierno en las elecciones de 1974.

En el ámbito de políticas sociales se aprobaron varias reformas sociales liberales en el parlamento: la abolición de la pena de muerte, la despenalización parcial de los actos homosexuales en la Ley de Delitos Sexuales, la aprobación de la Ley del Aborto y

la disminución de 21 a 18 años de la edad para votar; aumentaron las pensiones y otros beneficios como la seguridad social durante el primer año del cargo de Wilson, siendo los aumentos en términos generales más grandes realizados hasta ese momento. Las prestaciones de la seguridad social aumentaron para la vejez, la enfermedad y la invalidez.

En educación, los laboristas presionaron a las autoridades locales para convertir las *grammar schools* (escuelas técnicas, en España serían preparatorias para la universidad o la formación profesional) en *comprehensive schools* (escuelas secundarias, más democratizadas, como los institutos españoles). Esta evolución en las instituciones de educación obligatoria continuó en gran escala durante la posterior administración conservadora de Edward Heath. La gran controversia durante el mandato laborista surgió por la incapacidad del gobierno para cumplir su promesa de elevar la edad para dejar la escuela a los 16, debido a la inversión requerida en infraestructura, como aulas y maestros adicionales. En general, el gasto público en educación aumentó y el número de docentes creció entre 1964 y 1967. El porcentaje de estudiantes que continuaban sus estudios tras la enseñanza obligatoria aumentó de manera similar, haciendo que la población estudiantil se elevara cada año. La proporción de alumnos por maestro también se redujo constantemente. Como resultado de las primeras políticas educativas del gobierno de Wilson, se mejoraron las oportunidades para los niños de la clase trabajadora y se aumentó el número de plazas en las universidades y escuelas politécnicas, además de la universalización del acceso a la educación superior.

La vivienda también fue un área importante en las políticas del Primer Ministro Wilson. Durante los seis años de gobierno laborista, se construyeron más casas que en los últimos seis años del anterior gobierno conservador. Para alentar la propiedad de vivienda, el gobierno introdujo el *Option Mortgage Scheme* en 1968, que facilitaba que los compradores de viviendas de bajos ingresos fueran elegibles para subsidios. Este esquema tuvo como resultado la reducción de costos de vivienda para los compradores con bajos ingresos, permitiendo así que más personas se convirtieran en propietarios. Además, los propietarios de las casas estaban exentos del impuesto a las ganancias de

capital. Esta medida estimuló el mercado de la vivienda privada. También se hizo especial hincapié en la planificación urbana, se introdujeron nuevas áreas de conservación y se construyó una generación de nuevas urbes.

Mientras el partido del laborista Harold Wilson se encarga del gobierno británico, las sociedades inglesa e irlandesa se ven afligidas por el conflicto en el Norte de Irlanda entre el IRA y el ejército de Gran Bretaña. Irlanda del Norte, en 1968, se ve asolada por los disturbios organizados por la Asociación por los Derechos Civiles de Irlanda del Norte (NICRA), formada por la Iglesia Católica y que exigía el derecho a voto, vivienda y empleo para los católicos en el país. Se abre así la veda a lo que se conoce como el inicio del conflicto moderno o *Troubles*. En 1969, Gran Bretaña decide enviar parte de su ejército a Irlanda del Norte para aplacar dichos conflictos, lo que no hace más que alimentar la espiral de violencia que asola al país, concretamente en las ciudades de Belfast y Derry. Ese mismo año, los opositores a una politización del movimiento republicano irlandés fundan el IRA Provisional. Los años pasan y el conflicto se vuelve más sangriento, sobre todo con la nueva legislación promovida por el gobierno británico del libre internamiento sin juicio de todo ciudadano, sin importar edad ni sexo, sospechoso de pertenecer al IRA, lo que propaga un clima de abusos y corrupción por parte del gobierno inglés sobre la población nacionalista irlandesa. La gota que colma el vaso de los abusos y la impunidad del gobierno británico sucede en 1972, año conocido como el más sangriento de los *Troubles*, cuando el ejército inglés abre fuego contra la población de Derry, la cual se manifestaba de forma pacífica contra el internamiento, asesinando a catorce personas. Este hecho, el Domingo Sangriento, provoca que el IRA atente en ciudades de Gran Bretaña como Birmingham y Londres y el conflicto se alargue hasta la década de 1990.

Ante esta situación, la animadversión por parte de la sociedad británica hacia los irlandeses se hace más patente. Ya no se discrimina en base a la religión católica, siendo los ingleses protestantes, sino que se persigue a los irlandeses como grupo étnico y como nación, fomentando un clima de odio y xenofobia hacia los inmigrantes de Irlanda asentados en Inglaterra. En el ámbito juvenil este racismo también aparece plasmado en peleas callejeras entre bandas compuestas por jóvenes unionistas contra jóvenes

republicanos, en la prohibición de la entrada a irlandeses en pubs y clubes o en pintadas con frases ofensivas.

Con todo ello, la sociedad inglesa de posguerra se fundamentaba en torno a tres pilares claves que no eran otros que “prosperidad, consenso y aburguesamiento” (Hall & Jefferson, 2014). La clase trabajadora entendía la prosperidad como el derecho a consumir debido a que estaban mejor que sus predecesores, habían prosperado económica y socialmente, ganaban más que antes y querían gastarlo por lo que se les ofrecía posibilidades para ello. El consenso era tomado como el fin de las diferencias y conflictos entre las clases inglesas, el pacto que surge con el Estado de bienestar al finalizar la II Guerra Mundial y con el que los individuos de cada clase aceptan unas medidas que les hagan partícipes de un sistema colectivo. Por último, el aburguesamiento era el resultado de la unión entre los conceptos de prosperidad y consenso. Para la clase trabajadora, el Estado de bienestar supuso una serie de oportunidades de mejora y el aburguesamiento era una de las aspiraciones que se les permitía gracias a la mejora de la educación, la reurbanización, los empleos, etc. Con el aburguesamiento, los jóvenes de clase trabajadora podían convertirse en “burgueses” debido a que disponían de un poder adquisitivo propio, mayor movilidad geográfica que la que tuvieron sus progenitores y una serie de ventajas que les abrían las puertas al ascenso de clase. Todos estos cambios afectaron directamente a la clase trabajadora inglesa, la cual fue ganando poder y bienes que les hicieron abandonar poco a poco el sentimiento de inferioridad con respecto a otras clases. (Hoggart, 2013).

En este Estado de bienestar, los sindicatos de trabajadores y otras instituciones obreras aunaron fuerzas con partidos políticos laboristas y de izquierdas para luchar por los derechos de los trabajadores, ganando así peso en los organismos del Estado. A finales de los años sesenta empezaron las señales de la crisis de acumulación de capital en Gran Bretaña con el aumento progresivo del desempleo y de gastos sociales, provocando un desequilibrio económico y social en el país que se alargó hasta finales de la década de 1970. Durante esos años, se agudizaron los conflictos sociales y el gobierno conservador de Edward Heath (1970-1974) propició huelgas en empresas estatales (puertos, mineros de carbón y el sistema ferroviario), que desembocaron en la victoria

del Partido Laborista en las elecciones de 1974.

Como acciones contestatarias ante las autoridades empresariales y el poder capitalista promovidos por el gobierno, la clase trabajadora opta por realizar huelgas indefinidas, disputas oficiales y tomas de los puestos de trabajo como las fábricas y las entradas a las minas. Luchaban por sus derechos básicos como trabajadores del sector primario, por unos salarios mínimos decentes, el derecho al cobro del paro, mejoras tanto en seguridad como en infraestructuras en los espacios laborales y control sobre las jornadas de trabajo.

Hubo también toda una reestructuración urbanística durante la posguerra. La propuesta de una reorganización de los vecindarios fue tomada tanto por la afluencia migratoria de las antiguas colonias británicas en el Caribe, la India y Paquistán como por la creación las *Council House*, viviendas de protección oficial modestas y consideradas de clase baja. Esta parte de la población, los migrantes y la clase trabajadora, son llevados a las afueras o *suburbs* de las ciudades donde se construyen urbanizaciones y filas de pisos que forman complejos urbanísticos de tales dimensiones que, en algunas ocasiones, son considerados como *new towns* o pequeños pueblos más que meros barrios. Este nuevo concepto de comunidad también afecta a la concepción de familia que la clase trabajadora inglesa tenía: ya no hay una familia tradicional, numerosa, sino que ahora las familias son “nucleares”, compactas, hay una ruptura en la distribución de los espacios del hogar (Hall, & Jefferson, 2014).

Aquí entran los primeros choques culturales. Entendemos el concepto de “cultura” como el estilo de vida que una clase o el conjunto de una sociedad acepta y vive. En ella los individuos comparten valores, creencias, costumbres, lengua, relaciones sociales y relaciones institucionales, etc. También encontramos dentro de cada cultura unos “mapas de significados” (Hall, & Jefferson, 2014) que otorgan sentido y significado a estos elementos y que los individuos asumen como principios de organización social. La forma en la que todas estas características son vividas y aceptadas por un colectivo es a lo que denominamos cultura. Pero esto varía, como hemos mencionado, entre clases condicionadas según su poder adquisitivo, educación y profesión. Esto hace que

las relaciones entre una cultura y otra, al igual que entre clases, sean de dominación y subordinación. A finales de los años 60, en Inglaterra, la lucha social comenzaba a caldearse. Ya no era sólo entre la clase obrera y la clase burguesa, sino que se ampliaba a la lucha cultural entre los migrantes y los ingleses, provocando olas de racismo entre la sociedad de acogida. Los migrantes provenientes de las que, una vez, fueron colonias del imperio británico eran desplazados a las zonas periféricas de las ciudades; junto a ellos, la clase trabajadora también fue enviada a las *Council House*. La clase trabajadora británica se caracterizaba por ser conservadora, familias de pocos recursos donde mayoritariamente era el padre el encargado de llevar el sueldo a casa tras largas jornadas diarias de trabajo en alguna fábrica metalúrgica o en las minas de carbón, pero que poco a poco van asumiendo los tres elementos de prosperidad, consenso y aburguesamiento como una evolución a su modo de vida (Hoggart, 2013). Esto se topa con las nuevas culturas con las que tienen que convivir, culturas provenientes de otros países, con otras creencias, otras lenguas y que no siempre son bien recibidas. El aumento de la xenofobia y del aislamiento de grupos étnicos se recrudece en la década de 1960, sobre todo entre la población adulta que ve una amenaza a su estilo de vida, especialmente a sus empleos, la llegada de extranjeros. “Lo cierto es que, aunque se suponía que éramos ingleses, para los ingleses siempre éramos moros, negros, paquis y todo lo demás.” (Kureishi, 2006: 70).

Observando el panorama no era de extrañar que, igual que estaba pasando en Estados Unidos y en Francia, los jóvenes académicos se movilizaran contra la sociedad tradicional, contra el Estado y sus instituciones a las que veían corruptas, contra el Gobierno el cual era una amenaza, contra los valores conservadores que reprimían las libertades de los individuos, en resumen, contra todo aquello que les era impuesto. Surge en torno a esto una cultura de protesta. Estos jóvenes, en su mayoría procedentes de las universidades, de clase media y más politizados e implicados en la protesta social se unen en diversos colectivos para evidenciar su disconformidad llamando a las huelgas universitarias y criticar mediante manifestaciones las condenas a la libertad sexual, al aborto, a los movimientos LGTB, el feminismo y las guerras que se sucedían en otras partes del globo. Se crea así la contracultura, la juventud de clase media que está en desacuerdo con la cultura dominante o parental, que tienen una implicación ideológica

mayor que el resto de sus contemporáneos y dirigen sus ataques y protestas contra instituciones que propagan los valores tradicionalmente impuestos.



Capítulo 3. CULTURA JUVENIL VS CULTURA PARENTAL: NACIMIENTO SUBCULTURAL

“Siempre se mantiene a los jóvenes en la conciencia de que su juventud es temporal, y en la cultura de los jóvenes siempre está presente un sentimiento de impermanencia. El hedonismo implicado es una especie de <<travesura constante>> y no algo que pueda disfrutarse mucho tiempo.” (Frith, 1980: 79).

Como hemos mencionado antes, la cultura se basa en todos los puntos de una sociedad que une a los individuos de la misma. Y los jóvenes, dentro de esa, tienen una propia. La cultura juvenil surge como tal en la década de 1950 caracterizada por un consumo dirigido a los adolescentes, la concepción de entretenimiento como parte indispensable de la vida, la ruptura con los valores paternos de preguerra y la aparición de la televisión.

“El entretenimiento no es una suspensión de las creencias, sino una suspensión de los valores. Incluso podría decirse que ese es el significado del “entretenimiento” tal como se practica entre nosotros: el alivio de suspender los valores con los que estamos hartos de vivir y tememos abandonar.” (Marcus, 2005: 53)

Esta generación, nacidos durante la guerra y a finales de la década de 1940, fueron guiados hacia un cambio de la estratificación social establecida hasta entonces. No tuvieron que asumir responsabilidades ni adquirir experiencias de preguerra como tuvieron que hacerlo sus padres, aterrizaron directamente en la posguerra pero fueron beneficiarios del nuevo Estado de bienestar con nuevas oportunidades tanto de educación como profesionales (becas de estudios, mayor cualificación y preparación laboral...), no se sentían tan cohibidos como sus predecesores a la hora de gastar en ocio y en bienes de consumo como ropa y coches, como tampoco respecto a actividades de ocio y placer ni padecieron la misma represión sexual de preguerra. Los jóvenes de

finales de los años 50, y las dos décadas posteriores, estaban viviendo una época de cambios, un nuevo mundo se les aparecía en bandeja, la guerra había terminado y la veían como algo pasado. Vivían en una sociedad de posguerra ávida de prosperidad y entretenimiento. El estatus se podía invertir gracias a la nueva forma de consumo, los pagos a plazos y las nuevas ofertas y demandas de estilos de vida. Se daba por hecho que los jóvenes disfrutarían de una formación que les permitiría progresar y salvar las distancias entre generaciones anteriores y ellos.

La juventud de posguerra no quiere repetir la vida de sus padres, se les otorga una idea acerca del consumo de bienes nunca vista hasta la fecha, son más tolerantes y se juntan en grupos fácilmente identificables por la vestimenta común y por las actividades que realizan en su tiempo libre. Además, estos jóvenes se sienten más atraídos por las nuevas culturas que se asientan en sus barrios y son los que propician la aceptación de los migrantes en la sociedad inglesa de mediados del siglo veinte.

La cultura juvenil fue desarrollada en base al mercado adolescente, esto es, incitando al consumo de todo aquello que la publicidad y el capitalismo consideraban *cool* y joven, el gran momento de la industria publicitaria y la cultura de masas en Inglaterra. La música, la moda, el descubrimiento del tiempo libre como momento en el que desconectar por completo del trabajo y las obligaciones y entregarse al ocio y al disfrute... Todo ello empujó a una generación de adolescentes nacidos tras la II Guerra Mundial a un cambio de paradigma del tradicional estilo de vida: “[...] los hábitos colectivos de consumo de los adolescentes constituían <<gastos adolescentes distintivos para fines adolescentes en un mundo adolescente distintivo>> (Abrams, 159: 10); la base económica para una única, autónoma y autogenerada Cultura Juvenil. La segunda tanda de cambios, [...] fueron los relacionados con la llegada de los medios de comunicación de masas, el entretenimiento de masas, el arte de masas y la cultura de masas.” (Hall & Jefferson, 2014: 73)

Las industrias culturales, conscientes de esta transformación social, no dejan pasar la oportunidad y promueven la cultura juvenil y el consumo adolescente hasta límites insospechados. Como bien señalan Adorno y Horkheimer en su ensayo *La*

dialéctica de la ilustración (2007: 172), “[...] cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya.”, esto es, el control de la industria cultural sobre la sociedad, o el *target*, al que dirigen sus productos. Las agencias publicitarias observan, se apropian y venden las tendencias que saben les van a generar beneficios, y con las mercancías adolescentes ven un filón. Difundiendo la idea de autenticidad, un estilo individual y único que a la vez te identifica con un colectivo o grupo específico, mediante elementos de diferenciación como marcas y estéticas, la industria cultural y publicitaria enseña a la sociedad joven cómo afrontar y vivir esos años de indecisión, enfado constante y paso a la madurez como es la adolescencia. Aunque con la llegada de los aliados estadounidenses durante la guerra, con sus pantalones vaqueros, las botellas de Coca Cola y otros objetos característicos del país, el concepto de los Estados Unidos como algo *cool* ya había echado raíces, no fue hasta el cine y la música rock que el consumo de ciertos productos aumentó. Con películas como *The Wild One* (1954), con Marlon Brando como protagonista, y *Rebel Without Cause* (1955) con James Dean a la cabeza como representación de jóvenes guapos y ansiosos de libertad que rompen con las normas establecidas, los pantalones tejanos Levi’s, las motos y las cazadoras de cuero se hacen tendencia. Todo adolescente quería parecerse a sus ídolos y los ingleses no iban a ser menos. Pero también, corrientes cinematográficas nacionales como la *British New Wave* o *Angry young men* donde se representan los problemas a los que jóvenes de clase trabajadora han de enfrentarse. Más adelante, en los años sesenta y setenta, las películas exhibidas en Inglaterra abordan temas donde lo que predominan ya no son tanto las dificultades según clases sino la moda, la libertad sexual a través de escenas sexuales explícitas, las profesiones que giran en torno a estilos de vida más glamurosos y que, especialmente en aquellos años, Inglaterra tenía a su capital, Londres, como epicentro mundial de tendencias y corrientes vanguardistas. Temas que ahora denominaríamos *mainstream* y que preocupaban a la juventud de esos años. Un ejemplo de esta corriente son películas como *Blow Up* (1966), protagonizada por un fotógrafo de moda, o *La naranja mecánica* (1971). Por otro lado, en el ámbito musical, el Reino Unido destaca exponencialmente sobre el resto de los países. A mediados de los años 60, surge lo que se conoce mundialmente como *British Invasion*, un fenómeno cultural y musical compuesto por varias bandas de rock y pop británicas como The

Beatles, The Rolling Stones o The Kinks, entre otros, y que atraviesa el charco para llegar a las listas de éxitos o *billboards* americanos.

Con Inglaterra como uno de los máximos exponentes culturales a nivel internacional, las subculturas afloran en cada ciudad inglesa. Estos grupos formados por jóvenes y adolescentes se asimilaban como la manera que tenían de afrontar los problemas que se les avecinaban por el mero hecho de pertenecer a un estrato social u otro. Se asociaban a los sentimientos de ansiedad y desesperación que estos jóvenes sentían al no poder alcanzar el estatus soñado o la incapacidad de satisfacer sus deseos por la escasez de oportunidades que la sociedad y las instituciones les brindaba. A través de estilos de vestir similares según la banda o subcultura a la que pertenecieran, gustos afines tanto musicales como estéticos y los pasatiempos y actividades que compartían pretendían proyectar su rebeldía y su descontento. Es el caso de los mods, chicos y chicas de clase trabajadora que aspiran a ser clase media, obsesionados con la moda, vistiendo parkas militares, enfundados en botines y camisas con el símbolo de la *Royal Air Force*, escuchando a grupos como The Who y llevados de un lado a otro por sus Vespas o Lambrettas. Pero los mods no fueron las únicas subculturas que aparecieron en Inglaterra: los teddy boys, jóvenes fuertemente influenciados por el rock and roll estadounidense y con una estética *rockabilly* compuesta por *skinny jeans*, zapatos *brogue* y camisetas de cuello alto; o los rockers, rivales de los mods cuyos enfrentamientos pudieron verse en la gran pantalla gracias al grupo musical The Who en la película *Quadrophenia* (1979), jóvenes moteros de la *working class* con tendencias más violentas que otras subculturas y donde las muestras de masculinidad predominaban y eran características de esta banda. A su vez, otra subcultura, el punk, llegó pisando fuerte a mediados de los setenta, nunca mejor dicho, con sus *Dr. Martens*, sus chaquetas *Bomber*, los impermeables y sus crestas *mohawk*. “En un medio configurado por el debilitamiento de la escena pop, el abrumador desempleo juvenil, el terrorismo del IRA que se extendía desde Belfast hasta Londres, la creciente violencia callejera entre los neonazis británicos, los ingleses de color, los socialistas y la policía, el punk se convirtió en una verdadera cultura.” (Marcus, 2005: 79) Partidarios del anarquismo, los punks eran el conglomerado de jóvenes de clase obrera que no veían salida a ese estrato, no veían futuro en sus vidas ni en un país donde aún existía la monarquía.

Grupos de música como los Sex Pistols plasmaban este odio y rabia hacia la corona en canciones como *God Save The Queen* y *Anarchy in the UK*. Caracterizados, como las otras subculturas, por la estética pronto encuentran en Londres la tienda base donde adquirir las prendas que los identifiquen como punks: es la tienda *SEX* regentada por la carismática pareja formada por Malcolm McLaren, futuro manager de los Sex Pistols y New York Dolls, y Vivienne Westwood, diseñadora de ropa e icono femenino de esta corriente. A ambos se les atribuye la propagación del estilo punk y dar a conocer y enredar el punk inglés con el punk americano, llegando a traer a Inglaterra bandas americanas como los Ramones o New York Dolls.

El proceso de resignificación que estas subculturas emprendieron con los productos y objetos que tenían a su alcance y que el mercado les proporcionaba deliberadamente para construir así una imagen identitaria y fácilmente reconocible queda ejemplificado en el ensayo de Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., y Roberts, B., *Subculturas, culturas y clase* (2014). Valiéndome de tres de las fases de resignificación que mencionan, mostraré cómo los teddy boys, los rockers, los mods y los punks se apropiaron, resignificaron y convirtieron en símbolos de la cultura pop objetos totalmente cotidianos como consecuencia de la cultura juvenil y el mercado adolescente. Las formas de resignificación fueron las siguientes:

1) Declinación de significados asignados combinando elementos de otros sistemas de significados, en un código cultural distinto y producido por la propia subcultura (Hall, S., Jefferson, 2014: 119): Los punks aquí cobraron un protagonismo importante como grupo “peligroso” y neonazi al apropiarse de esvásticas y cambiar, o al menos intentarlo, el significado que obtuvo este símbolo por parte del ejército Nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Sabían lo que las esvásticas podían provocar en la sociedad y se apropiaron de ellas, el problema es que el peso del significado que Adolf Hitler le otorgó a este símbolo es difícilmente borrrable.

2) Modificar añadiendo componentes utilizados o elaborados por grupos o bandas diferentes (Hall, S., Jefferson, T., 2014: 119): Tanto los teddy boys, como los mods y los punks basaron gran parte de su vestuario y estilo de consumo en esta premisa. Los teddy boys modificaron los trajes eduardianos dándoles un toque

americanizado incluyendo objetos típicos de los cowboys y vaqueros estadounidenses como el ante y el terciopelo, las corbatas de lazo, las solapas de las chaquetas más anchas, los *skinny jeans* y el estilo *zoot suit* propio de los latinoamericanos de los años cuarenta. Por su parte, los Mods hicieron lo propio con las parkas M-1951 que fueron exportadas por los soldados americanos en la Segunda Guerra Mundial. A esta prenda los mods le añadían parches de la bandera de Inglaterra y del Ejército Inglés, marcando así su sentimiento patriótico en una prenda extranjera. Lo mismo con las motos italianas Vespa y Lambretta, las cuales llenaban de pegatinas inglesas y de faros y luces por varios motivos: uno de ellos era la distinción entre sus motos y las de los rockers, ya de por sí diferentes, pero necesitaban resaltar su clase maqueando las motos con objetos tan cotidianos como espejos y faros, y otro motivo era una representación de su narcisismo a través de las luces y el reflejo de los faros, les gustaba verse y que les vieran.

3) Cambiar un significado mediante su exageración, su aislamiento o su intensificación (Hall, S., Jefferson, B., 2014: 119): A pesar de que en la historia del punk no está muy claro quién fue el precursor de la utilización del imperdible, si Richard Hell o Johnny Rotten, lo que está claro es su importancia como símbolo del punk rock. Según Richard Hell fue estética mientras que Rotten dice que fue por “cuestiones prácticas”, el caso es que los y las jóvenes punks se apropiaron del imperdible y le cambiaron por completo su significado a través de la exageración. En sus atuendos llevaban imperdibles por todas las prendas, se hacían cinturones y collares con ellos, se pintaban imperdibles en la ropa o se los tatuaban y, en muchas ocasiones, se hacían perforaciones en la piel a modo de piercings con los imperdibles. Cuanto más grande fuera el imperdible de la perforación, más anárquica, más agresiva, más punk era la persona que lo portaba. Nada que ver con su significado y utilización iniciales, donde lo primordial era la seguridad y la comodidad del costurero o la costurera que lo utilizaba en su trabajo.

Capítulo 4. GLAM ROCK: PURPURINA, PLATAFORMAS Y ACTITUD

“El glam describe también una sensibilidad, que alcanzó su apogeo durante unos cuatro años y se extinguió poco antes de la explosión del punk.” (Reynolds, 2017: 13)

Pero en 1969, tras la sucesión de varios eventos culturales y sociales que sacuden al mundo occidental como las protestas estudiantiles en las universidades norteamericanas, el Mayo del 68, los festivales de Woodstock y la Isla de Wight, la revolución sexual, el auge de los movimientos LGTB, etc., un cantante de aspecto andrógino y declarado abiertamente bisexual surge en medio de este clima de constante mutabilidad. En 1969, David Bowie lanza su segundo disco, *Space Oddity*, y con él se abre la veda a movimientos estéticos y musicales como el glam rock.

David Robert Jones, más conocido como David Bowie, forma parte de ese ya mencionado *baby boom* de posguerra y que agita los cimientos de la sociedad tradicional inglesa. Nacido en 1947 en el distrito londinense de Brixton, crece en una familia de clase trabajadora que fomenta especialmente las aptitudes artísticas del pequeño viendo su potencial. Bajo la influencia de la música rock norteamericana de cantantes como Little Richard y Elvis Presley, David monta varias bandas de música como adolescente, introduciéndose desde muy joven en el ambiente musical de Londres.

No es hasta finales de la década en 1969, que colabora con otros músicos y productores como Marc Bolan, voz y fundador del grupo *glam* T.Rex, y Tony Visconti. Ese mismo año lanza su sencillo *Space Oddity* llegando a estar entre los primeros en las listas de música inglesas y proporcionándole fama y reconocimiento en todo el país. Meses después, en 1970, Bowie publica su álbum *The Man Who Sold The World* y logra hacer un tour promocional por los Estados Unidos donde conoce a Iggy Pop y a Lou Reed con los que forma un triángulo de influencias artísticas que repercutirá en la trayectoria posterior de los tres autores.

Su aspecto andrógino y sus declaraciones acerca de su ambigua sexualidad provocan que sea el centro tanto de críticas como de adoración. Con su álbum de 1972, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, aparece caracterizado como un ser de otro planeta, Ziggy Stardust, vestido con trajes ajustados, de colores chillones, purpurina y maquillado. Junto a él, músicos como Marc Bolan y Gary Glitter dan paso a una nueva corriente estética y musical: el *glam rock*.

Muchos jóvenes, sobre todo adolescentes, de principios de los años 70 se sentían hartos de los fuertes roles de género que venían impuestos especialmente en la moda y la estética. Las mujeres son las únicas que pueden llevar vestidos y maquillaje, los hombres deben tener un aspecto varonil. Esto cambia con la aparición televisiva de David Bowie y su andrógina figura. Hombres delgaduchos, maquillados, enfundados en trajes llenos de purpurina, con boas rosas rodeando sus cuellos, con actitudes provocadoramente sensuales y letras que incitan a soñar que hay más opciones de vida que las meras terrenales. Esto estalla de tal forma en la sociedad joven de la Inglaterra de 1972 que rápidamente toda una multitud de adolescentes que no se identifican con las subculturas que les rodean ni con la cultura parental del momento, deciden copiar esa estética que mezcla la elegancia, lo *dandy* y lo futurista y que, como canta David Bowie en su tema *Rebel, Rebel* (1974), hace que el resto duden si son chicos o chicas (“You've got your mother in a whirl / She's not sure if you're a boy or a girl”).

“[...] el primer movimiento que miró hacia atrás dentro del rock –el glam– realmente se sentía como algo nuevo en aquel momento. Nunca antes se habían aplicado estrategias posmodernas en el rock. Por eso no sólo parecían frescas y audaces, sino que hasta cierto punto eran más innovadoras y agudas intelectualmente que el persistente ideario sesentista de los progresistas.” (Reynolds, 2012 : 221)

Una música bailable que recuerda al *boogie rock* y al blues norteamericanos, con letras hedonistas que llaman a salir a la calle a esparcir el *glitter* y llenar las pistas de baile de brillantina, riffs de guitarra potentes y eléctricos y poses arrogantes son lo que

el *glam rock* presenta con gran éxito. Los cantantes glam, además, tienen la peculiaridad de jugar también al despiste no solo con su actitud sino con su voz, pasando de un tono grave más masculino a uno agudo más afeminado, todo acompañado de la teatralidad camp glam. Este ejercicio tan inconfundible del glam rock puede escucharse comparando las voces, por ejemplo, de Marc Bolan, especialmente afeminadas, con las de Gary Glitter más graves y masculinas. Su influencia en varias vertientes culturales como son la moda, la música y el cine aún perduran. En moda, diseñadores como Sarah Burton y Alexander McQueen o la mismísima Vivienne Westwood recurren a este estilo en muchos de sus trabajos. En las décadas posteriores podemos escuchar bandas con dejes de *glam rock* como KISS, Alice Cooper o Placebo entre otras, y en cine varios directores han llevado a la gran pantalla lo que supuso en la sociedad en películas como *Hedwig and the Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001) o *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998).

A. DAVID BOWIE, ¿DE OTRO PLANETA?

“Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music.” (Frith, 1998: 76)

David Bowie, ante todo, quería ser una estrella y sabía que para eso necesitaba de una buena estrategia de marketing y publicidad que impulsara sus composiciones las cuales, por muy buenas que fueran, podían no triunfar en el mercado como le sucedió en sus inicios. Por ello, Bowie, demostrando su habilidad de *coolhunter*, se adelantó a muchos géneros musicales que aún no habían siquiera aparecido en escena y, a lo largo de toda su carrera, acabó tocándolos todos.

Para esta parte del ensayo he hecho una clasificación de los cinco álbumes de David Bowie en los que se refleja de forma más evidente tanto su viaje y evolución artística como el contexto sociocultural de los primeros años de 1970 en Inglaterra y, más adelante, también en Estados Unidos cuando hace su primera gira en el país. Bowie concibió cada disco como un adelanto del siguiente, siendo así las melodías, los ritmos,

las letras y las portadas de cada uno una especie de avance de su proceso creativo. Simon Frith, en su libro *Performing Rites. Evaluating Popular Music* (1998), explica el concepto de “género musical” en la música popular desde la práctica llevada a cabo por la industria musical de etiquetar o clasificar cada estilo y, con su análisis, hago un breve repaso por *David Bowie/ Space Oddity* (1969), *The Man Who Sold The World* (1971), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (1972), *Aladdin Sane* (1973) y *Diamond Dogs* (1974).

Frith cita al musicólogo Franco Fabbri que desarrolló las reglas del género musical. Según Fabbri, la tradición musical de una comunidad unido al conjunto de normas sociales aceptadas por las y los sujetos de dicho lugar forman los géneros musicales. Frith, S. (1998) menciona las cinco reglas que Fabbri cataloga como:

- *Reglas formales y técnicas*, basadas en la composición técnica de las canciones: qué instrumentos usar, por qué esos instrumentos, notas musicales, reglas rítmicas, entonación, etc. En el glam en general, la mayoría de las canciones siguen una forma estrófica sencilla y clara (estrofa-estribillo-estrofa-estribillo...). En el caso de Bowie, éste bebe de muchas prácticas estilísticas y eso se muestra en el eclecticismo de sus álbumes. Así encontramos temas con una influencia evidente del rock and roll de los años cincuenta, otras canciones de ritmos folk como baladas acústicas, otras que recuerdan más al hard rock o heavy metal o, ya adentrándose en el glam rock, una tendencia más teatral cercana al cabaré. Este eclecticismo también condiciona que los instrumentos utilizados por David Bowie amplíen considerablemente el grueso de la agrupación característica del rock con numerosos arreglos orquestales, coros, sintetizadores, diversos instrumentos de tecla, etc.
- *Reglas semióticas*. La música como retórica, es decir, qué comunican esas composiciones musicales. Sus significados, sus funciones comunicativas, cómo se transmiten las emociones con la música y a qué sentimientos remiten, etc. Las reglas semióticas se fundamentan en la expresividad musical y en las emociones

delimitando los distintos géneros. También se analiza la intertextualidad y la estética.

- Las *reglas de comportamiento* miden las habilidades, las técnicas y la personalidad musical. O sea, la performatividad tanto en el escenario como fuera (entrevistas, sesiones fotográficas, etc) de cada artista o banda. También son aplicables al público, a cómo se comporta la audiencia según el género musical que sigue. Dentro de estas reglas se encuentran también las de conversación y etiqueta. Aquí lo que se evalúa son las relaciones entre los artistas musicales, los medios de comunicación y sus fans. Dependiendo de a qué medio y audiencia se dirijan, el discurso será uno u otro.
- La cuarta categoría de reglas son las *sociales e ideológicas*. En cierta manera, estas reglas también están relacionadas con la performatividad de los y las artistas sólo que desde una perspectiva ética. Básicamente, tratan la coherencia de los y las artistas con lo que transmiten en sus canciones, lo que se espera de ellos y ellas según lo que comuniquen.
- Por último, están las *reglas comerciales y jurídicas*. Como su nombre indica, se refieren a cuestiones contractuales, de propiedad, derechos de autor, impuestos, etc.

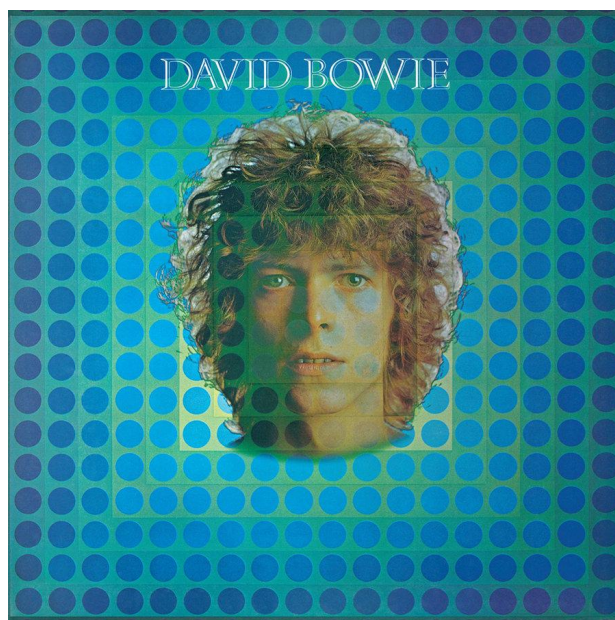
Cabe indicar lo que el propio Franco Fabbri (1981) califica de “hiperregla”: “On the other hand, in the description of each single genre some rules are more important, and a few much more important than others, to the point where these others can sometimes be considered marginal and ignored. In this case the existence could also be claimed of a sort of ‘hyper-rule’ which establishes this hierarchy; to this hyperrule we can easily attribute the name of ‘ideology’ of that genre.” Es el caso del glam rock, donde hay una “hiperregla” que hace que las dimensiones semióticas y de comportamiento predominen sobre el resto de las reglas debido a que a este género musical se le otorga un mayor peso a la performatividad y teatralidad que a otras

materias, como son las jurídicas, técnicas e ideológicas. Lo que define al glam rock es la difuminación de los géneros, en todos sus aspectos.

“THE STARS LOOK VERY DIFFERENT TODAY”: DE LA TIERRA AL ESPACIO

“Las estrellas se alinearon. Con la misión lunar Apollo 11 llegó el gran éxito, cuando David fue capaz de plasmar el espíritu de la época en <<Space Oddity>>”. (Jones, 2016: 107).

Con *David Bowie/ Space Oddity* (1969) pretende cerrar su etapa mod e iniciar su carrera en las vanguardias tanto musicales como escénicas. La producción caleidoscópica de este disco se debe a las influencias que Bowie encuentra en los eventos sociales que acontecen internacionalmente como la llegada a la luna y la corriente de espiritualidad que caracteriza a los sesenta, y, en el terreno musical, en cantautores estadounidenses como Bob Dylan.



El tema *Space Oddity*, que da nombre al álbum, es un batiburrillo de influencias culturales que refleja la intensidad con la que se vivía los avances científicos espaciales: en 1968 se estrena la película de Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*, que impacta de tal forma en Bowie que, en forma de homenaje, le pone ese nombre a la canción.

Un año después, en 1969, la misión espacial del Apolo XI se convierte en el primer alunizaje cuyos tripulantes consiguen pisar la luna. El impacto social internacional y científico que supuso se tradujo en un sentimiento generalizado de esperanza, pero también de temor ante lo que suponía poder llegar a otros planetas desconocidos.

Utilizando las reglas semióticas de Fabbri vemos cómo Bowie expresa todo esto en la canción a modo de cuento, relatando cómo Major Tom sufre un accidente estando en el espacio, quedando flotando, solo, a merced de lo que pueda suceder ahí arriba, y cómo desde la Tierra intentan proporcionarle ayuda y apoyo. La canción termina perdiendo a Major Tom, sin saber si ha sobrevivido a la catástrofe, siendo una estrategia del propio Bowie pues lo “resucita” en la canción “Ashes to Ashes” del álbum de 1980 *Scary Monsters (and Super Creeps)*. A modo de estrategia de marketing, pudiendo aludir a las reglas comerciales de Fabbri, la canción fue lanzada el 11 de julio de 1969, nueve días antes del aterrizaje del Apolo XI para aprovechar la noticia del ser humano llegando a la Luna y coincidir con el momento de gloria de la NASA.

Por otro lado, está la última canción del disco, *Memory of a Free Festival*, un tema que relata su primera aparición en el festival *Free Festival*, organizado por la Beckenham Arts Lab en Beckenham ese mismo año. Esta vez, la temática espacial queda en un segundo lado y se pasa a una composición más psicodélica y hippie, adelantando la línea que va a seguir con su siguiente disco, *The Man Who Sold The World*.

“THE SUPERMEN WOULD WALK IN FILE”: NIETZSCHE Y HEAVY METAL

“En esa época, estaba en la etapa en que fingía entender a Nietzsche.” David Bowie sobre *The Man Who Sold The World* en una entrevista para la BBC, 1976.

Con *The Man Who Sold The World* (1971), producido por Tony Visconti, David Bowie se introduce a experimentar con la grandilocuencia del heavy metal en busca de una estética tanto musical como de imagen que no lograba perfilar. A pesar de estar siempre un paso por delante, esta vez David Bowie montó una serie de canciones idóneas para el momento en el que se encontraba la industria y el mercado musical. Grupos como Led Zeppelin y Black Sabbath tenían a gran parte del público y de la prensa apoyándoles, lo que hacía que el heavy metal ganara terreno y forzara a que otros artistas coquetearan

con este estilo. Bowie no fue ajeno a esta corriente y lo intenta a inicios de los setenta, dejándose el pelo largo, pero no llegando a representar la masculinidad que Robert Plant y Ozzy Osborne rebosaban, característica del heavy. Aunque la maniobra de la regla comercial le salió relativamente bien, chocó directamente con sus las otras reglas de comportamiento e ideológicas que propone Franco Fabbri. La persecución que lleva a cabo para adoptar un estilo propio le conduce a un declive emocional que otorga unos matices más oscuros a las letras.



En este álbum de canciones más largas que las que había hecho hasta la fecha y con una composición de una complejidad que evidencia su habilidad para crear importantes piezas musicales, como el tema que abre el álbum *'The Width Of A Circle'*, de ocho minutos de duración, Bowie insiste en su ambición por conseguir ser la estrella que tanto anhela con ayuda de los destacables riffs y solos de su guitarrista Mick Ronson. También hay que señalar la portada del álbum que fue lanzada sólo en Inglaterra (en Estados Unidos la portada era un dibujo que nada tiene que ver con esta fotografía) y donde Bowie rompe los esquemas de género llevando puesto un vestido de mujer y posando con una actitud sensual y femenina. Es uno de los episodios más transgresores de la época a todos los niveles y se presenta como una antesala a la androginia y ambigüedad del glam rock que estaba por venir.

Destaco, para explicar el recorrido de este álbum, los temas *'The Width Of A Circle'* y *'The Man Who Sold The World'*, puesto que son dos canciones que continúan la épica narrativa del heavy metal introduciendo referencias a deidades, misticismo y comportamientos heroicos propios de novelas de caballería. Para ello, Bowie aprovechó

sus conocimientos de budismo y espiritualidad que había adquirido desde hacía unos años cuando estudiaba interpretación y en *'The Width Of A Circle'*, la cual recibe el nombre por la pintura que el artista George Underwood había hecho para la contraportada del disco anterior *Space Oddity*, desarrolla toda una noción sobre la perspectiva y la mirada que le concedemos al mundo basada en la creación de un ente superior. El mundo queda dividido entre una visión cercana a una especie de Dios, una mirada desde el edén, y una perspectiva de un ser oscuro, como un diablo, a partir de una dimensión maligna. Por otra parte, *"The Man Who Sold The World"*, que recupera aquella aura espacial de *Space Oddity*, es llamada así en honor a la novela de ciencia ficción *The Man Who Sold The Moon* de uno de los autores de cabecera de Bowie, Robert Heinlein. Esta canción enfrenta a dos mitades de una misma persona, podría decirse a un hombre con su alter ego, donde una parte pertenece a la tierra y la otra a otro planeta. Es la presentación de la una personalidad desconocida, una nueva identidad. Es la introducción a Ziggy Stardust.

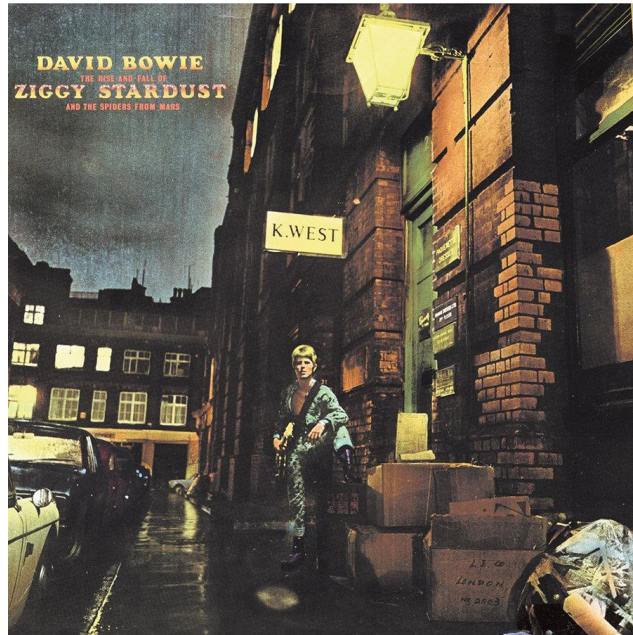
"I COULD PLAY THE WILD MUTATION AS A ROCK & ROLL STAR": DE MARTE A LA TIERRA

"Ziggy le permitía ingresar en la fantasía de la estrella de rock y al mismo tiempo mantenerse a distancia, protegiéndose, o eso esperaba él, de las presiones psicológicas del estrellato [...]" (Reynolds, 2017: 272).

Es 1972 y *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* revoluciona el mundo convirtiéndose así en el máximo exponente e icono del glam. En una secuencia de once canciones con altas dosis de sensualidad, libertad sexual, provocación y rebeldía, se describe la creación, el ascenso y caída de Ziggy Stardust, el alter ego de Bowie, transmutando a la estrella de rock and roll arquetípica. Tras su gira por Estados Unidos, vuelve a Inglaterra bajo el influjo de la vanguardia y el hedonismo de Andy Warhol, la inspiración de la Velvet Underground, la admiración hacia Lou Reed y el enamoramiento con Iggy Pop y ese popurrí de sentimientos y creatividad estalla en

forma de un álbum que cambia para siempre al propio David Bowie y a la escena musical tal y como se conocía hasta la fecha.

Junto a Mick Ronson como guitarrista, Trevor Bolder tocando el bajo y Mick Woodmansey a la batería, Bowie se manifiesta como el extraterrestre Ziggy acompañado de sus tres “arañas de Marte” para alterar toda la escena cultural y social de glamur inundado en brillantina y despertar en la juventud deseos hasta ahora prohibidos como la homosexualidad, la bisexualidad, el travestismo, el consumo de drogas o el suicidio. Todo esto proyectado en una actitud lujuriosa y homoerótica, un vestuario andrógino y atrevido, una escenografía futurista que alude al cosmos, unas letras excitantes y unos ritmos salvajemente atractivos. Mediante una estética glam y una actitud camp Bowie teatraliza sus canciones y en *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* representa lo que es que un artista se encuentre en el lugar correcto, con rodeado de la gente idónea en el momento perfecto.



"Moonage Daydream", la tercera canción del disco comienza con un bramido a modo de presentación de Ziggy que es toda una declaración de intenciones: "I'm an alligator, I'm a mama-papa coming for you / I'm the space invader, I'll be a rock 'n' rollin' bitch for you". El glam rock ha llegado y lo ha traído David Bowie con una lasciva bravuconería que deja atrás al David Bowie confuso entre el folk y el heavy metal para presentar a una bestia andrógina que ha caído directa de Marte.

Sigue “Starman” relatando el punto de vista de los y las jóvenes que escuchan a través de la radio cómo un extraterrestre les trae un mensaje sobre el nuevo concepto de rock and roll que deben tomar para liberarse de las ataduras y obligaciones que no

les permiten ser y mostrarse como en realidad son. Una alusión directa para la cultura juvenil de que ha de desligarse de la cultura parental.

El personaje de Ziggy Stardust lo crea Bowie para exhibir a través de él su alter ego, que viene a ser el punto personificado en el que confluyen miembros importantes en su vida que le han marcado de una u otra manera como Marc Bolan, Iggy Pop (Bowie añade la letra Z al nombre de Iggy para dar a luz a Ziggy), Jimmy Hendrix (la frase “He played it left hand” se refiere a la disposición de Hendrix para tocar la guitarra) y Lou Reed. En la letra de “Ziggy Stardust” empieza a evidenciarse que su banda no está a gusto con el gran protagonismo que está cobrando Ziggy comparado con las arañas y eso se ve reflejado en la adoración de sus fans tras el lanzamiento de este disco. Debido al éxito, Ziggy cae en excesos de drogas y sexo y acaba siendo metafóricamente destruido por su propia banda y sus fans.

La decadencia total llega de la mano de “Rock and Roll Suicide”, la última canción y un alegato desesperado de los pros y los contras de la fama. Mediante el manejo de referencias a tópicos relacionados con la juventud y con la vejez tales como la ansiedad por vivir contra la calma de lo vivido o la ignorancia de la impericia contra la sabiduría de la experiencia, Ziggy canta sobre el trauma emocional que le supone no ser ya querido y se plantea el suicidio. Se produce un climax al final cuando surge de lo más profundo de la garganta de Ziggy un desesperado optimismo por vivir como el ser único, bello y genuino que es.

"WHO'LL LOVE ALADDIN SANE": SHOCK IN THE USA

"Bowie estaba obnubilado por esta peculiar combinación de civilización y barbarie, encarnada sobre todo por el público de la Factory de Warhol y la Velvet Underground." (Reynolds, 2017: 285).

Famoso más por la portada que por el contenido, un año después del éxito de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars*, en 1973 sale a la venta *Aladdin Sane* donde Bowie había compuesto una lista de canciones relatando cómo percibió a la sociedad estadounidense durante su estancia allí. También traza un conjunto de menciones a personajes de la cultura pop americana como Marilyn Monroe o Billy Murcia, entre otras figuras, que le habían influenciado a lo largo de su vida. Bowie era un gran admirador de Elvis Presley hasta el punto en que el célebre rayo que tiene pintado en su cara está inspirado en el diseño del anillo que Presley llevaba con un rayo parecido grabado. La imagen es obra del fotógrafo de moda, Brian Duffy.



Durante la gira por Estados Unidos Iggy Pop, oriundo de Detroit, le explicó qué pasó en los altercados violentos entre la policía y la sociedad negra de la ciudad americana en 1967 y cómo el mánager del grupo de música MC5 y fundador del White Panther Party, John Sinclair, estuvo implicado en parte de los disturbios. En "Panic in Detroit", Bowie describe a un hombre que se parece al Che Guevara físicamente y que es un símbolo revolucionario de Detroit. Aquí mezcla la noción de símbolo

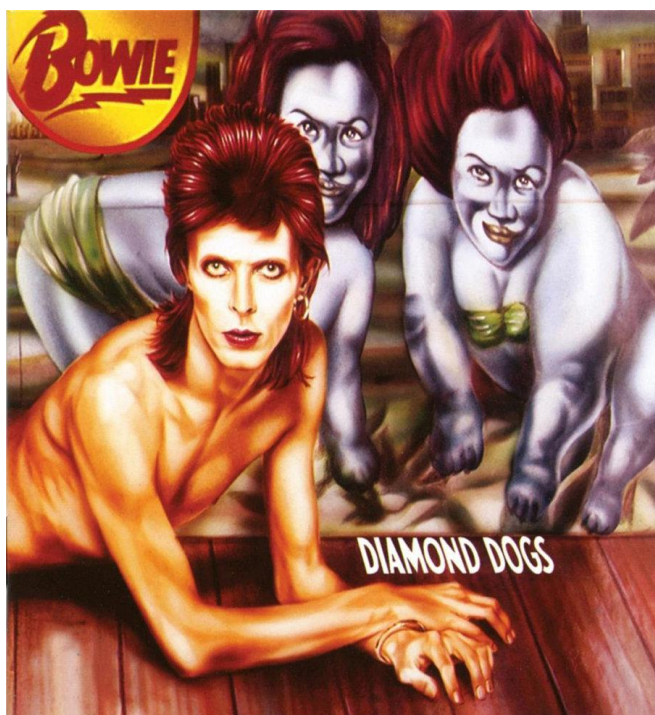
revolucionario con el de celebrity cuando alude a la firma de autógrafos de este héroe social, pudiendo reflejar cómo se sentía el propio Bowie cuando se le acercaban fans y le reconocían como a un ídolo. Expone también la sensación de inseguridad y violencia que los Estados Unidos le provoca, como un mundo distópico con aires de grandeza.

Otro éxito de este disco es la aclamada “The Jean Genie”. Una canción rápida, sencilla con una letra divertida y que hace referencia a dos de sus influencias americanas directas a las que retrata como ejemplos de lo que él entendía que era ser ciudadano americano: Iggy Pop (“Sits like a man, but he smiles like a reptile” esta frase de la canción hace alusión al hecho de que a Iggy Pop se le conoce también con el apodo de “Iguana”), como representación del americano bruto e impulsivo, y a la groupie Cyrinda Fox, la cual aparece en el video de la canción, como imagen del afán de las mujeres americanas de la época en ser como Marilyn Monroe (“Talking 'bout Monroe and walking on Snow White”).

“THIS AIN'T ROCK'N'ROLL, THIS IS GENOCIDE”: ADIÓS AL GLAM.

“Pocos dudaban de que el declive comenzaba a reflejarse en la música, que, en respuesta, adoptó un tono pesimista, sombrío y marcadamente político, claro termómetro de la ira social. [...] El glam rock ya no se llevaba; había sido pateado por el hueco de la alcantarilla por el nihilismo punk.” (Jones, 2016: 177).

Con *Diamond Dogs* (1974) se origina un alejamiento notable del Bowie glam y da comienzo una era nueva que se adelanta ya no sólo a un estilo musical sino a una década entera pues el sonido de este álbum es un presagio del David Bowie de los años ochenta. Para este disco, Bowie quería hacer una obra teatral de la novela de George Orwell, *1984*, pero ante la negativa de la mujer de este y sus herederos de concederle los derechos del libro, el cantante plasmó todas las ideas que le causaba el Gran Hermano y la controlada y asfixiante vida de sus protagonistas, Winston y Julia, en este álbum.



En “Candidate” hace una crítica al mundo del espectáculo y a lo que ello conlleva. Transforma la fama y la vida de una estrella de la industria cultural en un escenario de teatro donde todo es, o parece ser, falso y construido en base a una invención (“My set is amazing, it even smells like a street”). Pone de manifiesto el malestar y la negatividad que él veía en ese momento por parte del público y los medios de comunicación hacia personajes y artistas famosos.

“Rebel, Rebel”, otro de los grandes éxitos de David Bowie, utilizado en numerosas ocasiones en el ámbito de las industrias culturales y de la publicidad como himno representativo de una época y escena concreta, es la única canción glam del disco. Supone una despedida de su etapa glitter en la que describe cómo cualquier fan experimentó esos cuatro años de fantástico desenfreno adolescente: “You love bands when they're playing hard / You want more and you want it fast / They put you down, they say I'm wrong / You tacky thing, you put them on...”.

La canción con la que sienta la idea del apocalipsis utópico y que hace referencia directa a la obra de Orwell es “1984”, llamada igual que la novela. La canción rinde homenaje al libro no sólo por el título sino por el contenido de la letra. Plasma la sensación de opresión como hace Orwell, del control y el yugo bajo el que se encuentra una sociedad dictatorial, donde la propaganda y la manipulación mediática convierte a los ciudadanos en robots (And the changing isn't free/ You've read it in the tea leaves, and the tracks are on TV / Beware the savage jaw of 1984”). Con un ritmo completamente funky, este tema introduce de lleno a su público en lo que va a ser el Bowie de los años ochenta.

Como demuestra en sus melodías y sus letras, David Bowie siempre fue un paso por delante en la composición de su persona mediática y artística. Esto lo convirtió en un icono cultural a nivel internacional y en una personalidad reputada en todos los ámbitos de las industrias culturales. Pero, como todo y toda artista, forjó su personaje en base a las influencias que recibía de su entorno, sus experiencias y sus conocimientos culturales. Igual que sucede con las subculturas, Bowie se reapropió, resignificó y redefinió conceptos que acopló tanto a él mismo como a los estilos musicales a los que se adentraba. En su trayectoria glam llevó a cabo estos procesos de construcción de identidad propia adoptando, y al mismo tiempo invisibilizando, elementos de otras identidades premeditadamente omitidas en la sociedad, como las mujeres o las travestis.

B. DE LA MASCULINIDAD ROCK A LA FEMINIDAD ROCK SIN MUJERES.

“En el glam rock, [...], el énfasis subversivo se alejó de cuestiones de clase y juventud para situarse en la sexualidad y la tipología sexual.”

(Hebdige, 2004: 88)

A finales de los sesenta, en 1968, los Rolling Stones lanzan uno de sus más aclamados y reconocidos *singles*, “Jumpin’ Jack Flash”, con una portada en la que aparece el quinteto vestido con varios complementos como máscaras, gafas de sol, bisutería y las uñas de Keith Richards pintadas de un llamativo rojo, anticipando al video que acompañará a la canción. El videoclip es una actuación de Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Bill Wyman y Brian Jones donde cantan y tocan “Jumpin’ Jack Flash”, pero, por primera vez, van maquillados con brillos y purpurina, con los ojos y los labios pintados. Un año después, en el multitudinario concierto del Hyde Park de Londres, Mick Jagger sale al escenario con un vestido blanco “de mujer”.

Ya en 1970, el grupo The Kinks publican otro histórico *hit*, *Lola*, una canción que relata cómo un chico, que se describe como poco masculino tanto física como psicológicamente, conoce en un bar del Soho de Londres a un transexual llamado Lola y

se enamora sin importarle que sea un hombre que haya transitado a mujer: “Well I'm not the world's most masculine man / But I know what I am and I'm glad I'm a man / So is Lola.../ Girls will be boys, and boys will be girls / It's a mixed up, muddled up, shook up world/ Except for Lola. Lo lo lo lo Lola”.

Estos primeros acercamientos a la androginia y la ambigüedad sexual por parte de la industria cultural, más concretamente de la industria musical, y su difusión en los medios de comunicación no sólo muestran la apertura que parte de la sociedad inglesa estaba viviendo en esos momentos sino una representación de algo que la juventud quería, pero no se atrevía a pedir: libertad sexual. Las identidades, tanto individuales como colectivas, de la sociedad británica estaban empezando a replantearse con actos como la despenalización de la homosexualidad en Inglaterra sólo tres años atrás. A eso hay que añadirle lo que estas canciones y grupos de música estaban impulsando en la cultura juvenil, una iniciación y expansión de conciencias hasta entonces reprimidas, rechazadas y, en ocasiones, castigadas.

Pero no es hasta 1971 cuando de verdad se genera un revuelo por la confusión que provoca una fotografía. Es la portada británica del álbum *The Man Who Sold The World* de David Bowie. En esta cubierta aparece Bowie, fotografiado por Marcus Keef, tumbado sobre su costado en una *chaise longue*, mirando a cámara, el pelo largo que le llega hasta el pecho, con un vestido “de mujer” diseñado por Michael Fish (el mismo diseñador que le hizo el vestido a Mick Jagger para el concierto en el Hyde Park de 1969), botas altas, con una pose sensual y femenina resaltando su cintura, todo ello en una imagen que imita la atmósfera de las pinturas del Romanticismo y Prerrafaelitas del siglo XIX. Excepto porque pone el nombre del cantante en la portada, no se sabe si la persona que hay retratada es un hombre o una mujer y eso es, precisamente, lo que deja fascinada a la gente. La enciclopedia de cada sujeto, su aprendizaje y experiencia vivida, dirige y localiza sus pasiones y sus deseos. Los sistemas de valores, culturales, de sentido y los estilos de vida de una comunidad van a ser los que guíen, en primera instancia, a cada persona en el descubrimiento de esos deseos. Pero, para sentir deseo hacia algo primero ha de conocerse o, al menos, imaginarse. Ante esta imagen, se produce un cambio en la enciclopedia tanto individual como colectiva de gran parte de los y las

adolescentes (y no tan adolescentes) ingleses que no estaban acostumbrados a toparse con figuras tan irreconocibles y desmonta el imaginario estereotipado, estático y anticuado de que un hombre ha de ser masculino y una mujer ha de ser femenina. Ahora, uno o una pueden imaginarse siendo otra u otro. La veda del deseo ha sido abierta: tanto chicos como chicas quieren ser como él y acostarse con él. Como indica Simon Reynolds (2017: 123) sobre Bowie y su portada: “[...] si bien había habido varios cantantes de rock amanerados, ninguno se había mostrado antes en una postura tan descaradamente femenina.”.

¿A qué se debía esta repentina explosión de la feminidad en los músicos de rock? ¿Por qué se recupera, en forma de teatralidad exagerada, la actitud socarrona y seductora del rock and roll de los cincuenta sobre los escenarios? ¿Cómo pasa el rock de estar tremendamente asociado a la virilidad a ser considerado vanguardista y glamuroso? El Mayo del '68 y el *flower power* habían quedado atrás, los cantautores y sus canciones protesta estaban desfasadas para un sector de la población que aún no era consciente de las revueltas que habían ocurrido pocos años antes y el rock and roll parecía perder el gancho y la fuerza que le caracterizaban entre el gran público. En ese momento de confusión en las escenas musicales y socioculturales cae una avalancha de purpurina que lo impregna todo de brillo. Surge, así, el Glam Rock, y con él la androginia, el canto al hedonismo y el juego de la ambigüedad.

C. ¿CHICA O CHICO? LA FEMINIDAD MASCULINA GLAM.

“[...] parte del placer, la frivolidad de la actuación, reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales [...] vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que asume su carácter diferente y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada.” (Butler, 2007: 269).

La juventud inglesa quería salir del ambiente tedioso y conformista en el que se encontraba. Los y las jóvenes eran conscientes de que debía de haber algo más allá de lo que ya conocían, de lo que se les había enseñado en casa y en las instituciones educativas. Y esa necesidad de cambio y de ruptura con la cultura parental se tradujo en una celebración de la excentricidad y el afeminamiento.

Es a través de esa ambigüedad y ese aspecto andrógino que hombres como David Bowie, Marc Bolan y Brian Jones crean y proyectan nuevas identidades a su *target* principal: el público adolescente, el cual experimenta una alteración en sus sentimientos e ideologías ante estas figuras mediáticas y comienzan a plantearse la idea de “deseo”. El glam rock alborotó las mentes juveniles y no tan jóvenes. Los cantantes de glam fabricaron una escena donde todo era una construcción artificial como forma de escape a las realidades de la época. Pero ¿cómo construyen la identidad glam? ¿En qué se inspiran? ¿Qué intenciones había en esa nueva estética? “[...] consiste en enfrentar el sistema de ropa de un sexo con el <<yo>>, cuya identidad ha de manifestarse de otra manera. De este modo, cuando los artistas están actuando, el enfrentamiento se produce entre la <<apariciencia>>, que es femenina, y la <<realidad>> o la <<esencia>>, que es masculina.” (Newton, 2016: 143).

Tanto la estética glam como la actitud provocativa fueron ejercicios de apropiación y resignificación de una feminidad que las mujeres no podían permitirse. Adueñándose de elementos femeninos como la ropa, los gestos, las actitudes e, incluso,

el tono de voz, muchos hombres músicos encontraron una forma de reinventarse artísticamente mediante la imitación y la interpretación de la feminidad de las mujeres de su alrededor. Fue, como dicen Hall, S., & Du Gay, P. (2003), una construcción de identidades (en este caso identidades glam), constituidas por la imagen que se tenía de la mujer tanto cultural como históricamente y su consiguiente representación. Una imitación que siempre ha sido vista como transgresora, valiente, vanguardista y, hasta en ocasiones, como tributo a la mujer pero que, en realidad, lo que hizo fue relegarla al papel de *groupie* o “mujer de...”.

Ellos, utilizando su posición privilegiada de hombres, adquieren y reinterpretan una feminidad en la que confluyen el rol de la mujer correcta (el prototipo femenino de la mujer frágil, coqueta, de aspecto dulce) con el de la zorra (la idea de mujer “libre”, sensual, sexual, descarada), la hipersexualizan y terminan, también, hipermasculinizándola puesto que sólo ellos, los hombres y como hombres, pueden performarla. Fueron hombres ocupando un territorio desconocido para ellos como es la feminidad, reinventándolo en el ámbito musical y lanzándolo como algo provocador al público de masas consiguiendo así éxito, fama y una virilidad única y exclusiva de ellos y vanagloriándose de su nuevo ego.

“Quería que se me viera no como una tendencia del momento, sino como alguien que marca tendencias. No quería ser una tendencia, sino el instigador de nuevas ideas. Quería llevarle a la gente cosas y perspectivas nuevas. Me planteé usar el medio más sencillo, que era el rock and roll, e ir añadiéndole cosas y detalles a lo largo del tiempo, de modo que al final yo fuera mi propio medio de expresión.” David Bowie, 1976 cit. en Hewitt (2013: 38).

Por supuesto, no hay que obviar el fenómeno fan entre las chicas que hubo en torno a los miembros de los grupos de glam. Estos jóvenes cantantes con cuerpos nada musculados y con cara de niña, representando una masculinidad amanerada digna de los dandis del siglo XIX pero que al mismo tiempo tenían una actitud salvaje y desafiante sobre los estereotipos de género, tenían en todos sus conciertos séquitos de chicas

adolescentes y *groupies*. De la misma manera que a las fans femeninas no se les criticaba por el atuendo, sí había cierta censura hacia el hecho de que cualquier persona sintiera atracción sexual por esos cantantes afeminados. El glam rock configuraba una nueva sexualidad e insólito deseo que era visto como una perversión tanto en chicas como en chicos: una chica no podía sentirse atraída por un hombre que parecía una chica, y a un chico no podía atraerle otro chico, pareciera o no una mujer. Esta emoción que provoca la atracción hacia lo prohibido y lo clandestino acentuaba más si podía el fanatismo de las *fangirls*. Igualmente, el éxito entre el público femenino se debe también a esa estética idéntica a los propios atuendos de las jóvenes, pues para ellas era sencillo vestir como sus ídolos (disponían de gran parte del mismo vestuario), verse, reconocerse e identificarse así con ellos y que no se las tachara de desviadas sino de meras fans o, también, de imitadoras.

A pesar de haber convertido a la mujer en una figura claramente subalterna, en el terreno de la identidad, aceptación y libertad sexual las performances que el glam protagonizaba fueron de gran ayuda para la visibilización LGTB. Tengamos en cuenta que, por primera vez, en un medio de comunicación de masas como es la televisión, personas de aspecto andrógino y género indefinido aparecían públicamente declarándose bisexuales, performando una felación de hombre a hombre en el escenario de un concierto o cantando sobre transexualidad, entre otras muchas cosas consideradas de dudosa moralidad. Y, los protagonistas de estas actuaciones eran presentados como ídolos, como *rockstars*, por lo que se creaba, en muchas ocasiones, un vínculo de identificación-admiración-reconocimiento del yo entre el público y las estrellas del glam. El nivel de fascinación y devoción que los y las fans sentían por los protagonistas de la escena glam era tal que, por primera vez, es habitual ver al público vestido exactamente igual que los miembros del grupo de música, independientemente de su género. Ya había habido otros fenómenos fan en los que se imitaba a la admirada celebridad, pero estos fenómenos tenían un rol de género muy marcado y claramente diferenciado (por ejemplo, sólo los fans varones de Elvis podían vestirse como él e ir por la calle y a sus conciertos). Con el glam rock ya no había tal distinción. Así Hans Robert Jauss explica esto como una “experiencia estética” en su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, (1986: 34):

“Si, en todas las sociedades, la posibilidad que el hombre tiene de distanciarse de su propia actuación consistiera en que, también en la vida cotidiana, hubiera alternativas de una actuación, en la que sus roles pudieran relativizarse alternativamente y en la que, en la ruptura existente entre cotidianidad y otros ámbitos sensibles (como los sueños, la religión o la ciencia), pudiera experimentarse a sí mismo como un yo independiente de sus roles, la actitud estética, a partir de estas posibilidades, podría ponerle frente a su rol y liberarle lúdicamente de la opresión y la rutina de los roles cotidianos. Este distanciamiento interno nace de la actitud estética del juego de poder hacer libremente lo que en el resto de las ocasiones hay que hacer en serio [...].”

Fue una ruptura con la cotidianidad y la normatividad con la que los y las adolescentes ingleses de postguerra habían crecido. Por un lado, el choque con la cultura parental que mantenía la ideología conservadora de preguerra y con la que no llegaban a entenderse. Por otro, las diferencias entre la propia cultura juvenil. Ya había en esos momentos otras subculturas adolescentes como los mods, los teddy boys y los rockers, donde la masculinidad, el machismo y la homofobia eran imprescindibles para pertenecer a ellas. En cualquiera de esas tres subculturas no había hueco para la duda de género y la ambigüedad: estéticamente, las mujeres y los hombres quedaban claramente diferenciados por las prendas de sus looks; también, los rituales de iniciación en algunas bandas solían tener una carga de violencia importante, especialmente contra minorías como, por ejemplo, los gays; y, por supuesto, el papel de la mujer estaba marcadamente excluido del resto de miembros por medio de actividades “sólo para chicas” similares a las de las amas de casa o, sin ir más lejos, la asignación indiscutible del asiento trasero de las motos. Estas pautas, explícitamente machistas, dejaban un nicho entre los y las adolescentes que no se sentían identificados con nada de lo que había en esos momentos y menos en los ámbitos de género y sexo.

Un apetito como el del cambio, de salir de un entorno tedioso, adquiere forma como deseo, como sentimiento pensable, gracias a la concreción que le aportan ciertas figuras particulares. Es entonces, mediante esa experiencia estética vivida a través de la teatralidad del glam, que los y las seguidores de David Bowie, Iggy Pop y demás estrellas del glam rock, pudieron alejarse de esa cotidianeidad que les era impuesta y desarrollar (aunque fuera de manera interna, para sí mismos/as) un territorio donde descubrirse y reconocerse y expresar identidades distintas a las que se conocían (o aceptaban) hasta el momento. El estilo se presentó como la solución a los dilemas que planteaban la moral, la verdad y la naturalidad (Sontag, 2018: 33) con la que muchos y muchas jóvenes habían crecido. Estas performances andróginas y sensualmente explícitas dieron paso a unos años en los que la homosexualidad, la bisexualidad, el travestismo y la transexualidad formaban parte del espectáculo musical del momento con bandadas de fans que, por primera vez, se veían representados en esas imágenes.



"Guitar Fellatio" de Mick Ronson y David Bowie, 1972. Foto de Mick Rock.

D. CAMP GLAM: SEXUALIDAD Y PERFORMANCE.

“Muchos jóvenes comienzan su vida con un don natural para la exageración que, si es fomentado en un ambiente proclive y dispuesto, o por la imitación de los mejores modelos, podría aumentar y convertirse en algo realmente grande y maravilloso.” (Wilde, 2012 :28)

Si algo puede caracterizar al glam rock es el juego que hace entre lo falso y lo original gracias a su estética que, como en muchas otras subculturas, era la norma por la que los y las fans regían su día a día. La importancia que los y las adolescentes siempre le dan a la estética y la apariencia propició que el estilo ambiguo se propagara a gran velocidad convirtiéndose en moda y tendencia.

Esta estética se caracteriza por el exceso y la exageración de la feminidad en cuerpos, en su mayoría debido a la pubertad, andróginos. En mujeres este estilo tan excéntrico no suscitaba tantos sentimientos encontrados como lo hacía en hombres. Teniendo en cuenta que la ornamentación de esta estética era toda femenina, que una mujer fuera pintada, por muy llamativo que fuese el maquillaje, o llevara plataformas o el pelo corto (recordemos que el peinado Twiggy caracterizó los años sesenta) no causaba el mismo estupor que quienes llevaran eso fueran hombres. Era creíble y aceptado que las mujeres llevaran complementos originalmente femeninos. Por lo tanto, la estética glam estuvo y está marcada por una feminidad masculina.

Entra aquí lo *camp* como máximo exponente de la performance de este estilo musical que sentó las bases de una nueva forma de actuación masculina sobre los escenarios de rock, donde la teatralidad se acentuaba a todos los niveles. Para Susan Sontag (2018: 355): “Lo camp es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo off, el ser impropio de las cosas.”. La forma en que David Bowie concebía el mundo, sus propios mundos, quedaba plasmado en sus performances, en sus canciones y en su estética:

“People stared at the makeup on his face / Laughed at his long black hair, his animal grace” (*Lady Stardust*, The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars, 1972),

“You've got your mother in a whirl/ She's not sure if you're a boy or a girl/ Hey babe, your hair's alright, hey babe, let's go out tonight/ You like me, and I like it all We like dancing and we look divine” (*Rebel, Rebel*, Diamond Dogs, 1974).

“Lady Stardust” y “Rebel, Rebel” son sólo algunos ejemplos de cómo describía con sus letras el hedonismo y el estilo inherentes al glam y la provocación camp. Estas canciones iban acompañadas de actuaciones donde la escenografía y la actitud fueron lo que hicieron que tales alegorías llegaran al éxito. Sin una actuación y estética camp, el glam poca repercusión habría tenido ya que habría sido difícil expandir esas canciones entre el público de masas. Necesitaban espectáculo provocativo y así lo lograron.

“Bowie, en particular, en una serie de personificaciones <<camp>> (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr. Newton, el duque blanco, y de forma más deprimente, el Blond Fuehrer) alcanzó algo así como un estatus de culto a principios de los setenta.” (Hebdige, 2004: 86)

El glam y los artistas de glam rock encarnaban de forma camp el imaginario colectivo de la Inglaterra romántica y esteticista. Escogieron elementos concretos del folk y la cultura británica, especialmente de la alta burguesía inglesa de los siglos XVIII y XIX, reapropiándose y resignificándolos para crear una mirada y una sensibilidad camp. Otra fuente de inspiración fueron las actrices y cantantes de las décadas de 1920 y 1930. Musas del cine como Marlene Dietrich, Greta Garbo y Katherine Hepburn entre otras, fueron también parte de la construcción de la imagen y actitud glam y camp. Aunque el estudio de Esther Newton (1972) esté enfocado en drag queens y transformistas americanas, el desarrollo de la inspiración de las performances también sirve para los cantantes de glam. En su investigación sobre transformistas entrevista a varios hombres que se visten de mujeres para conocer el por qué de estas actividades y destaca el deseo que sienten en sus representaciones por imitar o llegar a ser como sus musas

cinematográficas, tanto en la vida privada de éstas como en sus actuaciones. Lo mismo ocurría con Marc Bolan, cantante de T-Rex, y con Bowie cuando vestían los esmóquines masculinos que habían sido adaptados a tallajes femeninos para que actrices como Marlene Dietrich interpretaran a las *femme fatale*.

Otra característica de lo camp que podemos encontrar en el glam rock es que ambos utilizan el estilo y la estética de forma recreativa como arma contra la moralidad, lo serio y lo aburrido. En este punto, la moralidad de la época se vio cuestionada por esta teatralidad homoerótica donde la estética excesiva femenina de estos hombres los catalogaba como “maricones”. La postura que adoptaban también era muy significativa puesto que era vista como amanerada y, sin duda, un peligro para la moral y los jóvenes. Los gestos y la teatralidad glam eran relacionados con la homosexualidad y eso provocaba en la esfera pública de una sociedad en la que la cultura juvenil estaba ganándole terreno a la tradicionalista cultura patriarcal todo tipo de opiniones y emociones. Judith Butler, con su concepto de “performatividad”, resume en qué consistían estas conductas que Bowie y los demás adoptaban:

“Dichos actos, gestos y realizaciones – por lo general interpretados – son <<performativos>> en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son <<invenciones>> fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.” (Butler, 2007: 266).

Estas performances no sólo las representaban de forma individual como podría ser en entrevistas o sesiones de fotos, sino que, durante los conciertos, entre los miembros del grupo, también jugaban con la ambigüedad y la sexualidad dándose abrazos, lanzándose miradas lascivas, besándose o quitándose prendas de ropa los unos a los otros. Sabemos que, al margen de que fueran bisexuales u homosexuales en su vida privada, esto formaba parte del espectáculo que querían dar porque, en 1970, estas conductas eran signo de poca masculinidad y homosexualidad para unos y de erotismo y seducción para otros, por lo que era inevitable que relacionaran el glam y lo camp con la homosexualidad, como señalan Platero, R. Lucas, Rosón, M., & Ortega, E. (2017: 65): “La asociación entre determinadas formas de exceso estilístico y una sensibilidad

homosexual que define la práctica camp también apunta al cuestionamiento de determinados arquetipos de género difundidos por la cultura dominante.”. Aquí, en el momento en el que he basado este análisis, la cultura dominante estaba principalmente compuesta por la cultura patriarcal puesto que el glam rock estaba muy enfocado a los y las adolescentes. Los y las seguidores de este estilo musical y estético vieron una salida en el glam a los estereotipos de género y sexo que la cultura de sus progenitores les estaba implantando, lo que pudo facilitarles una nueva forma de percibir y aceptar esos comportamientos y actuaciones que tanto rechazaban las generaciones anteriores.



*Marc Bolan con una chaqueta de mujer
Biba, 1973*

CONCLUSIONES:

Como he mostrado a través de este trabajo, los movimientos juveniles subculturales aparecen como una contra hacia el orden establecido, hacia las costumbres y tradiciones heredadas de la cultura parental con las que discrepan en muchos aspectos. Para establecer fronteras en las esferas públicas y privadas entre adultos y jóvenes, éstos invierten los símbolos y significados característicos de la cultura dominante y los adaptan a sus ideales basados en la insurrección hacia las figuras de poder más cercanas para ellos y ellas. Pero, aunque pretendan revertir las normas parentales y rechacen las pautas y estilos de vida adultos, las subculturas suelen repetir un hábito concreto de la cultura dominante en la que se encontraban hace cincuenta años y en la que seguimos: el desplazamiento y silenciamiento de las mujeres. Ya sea a base de la reproducción continuada de rituales machistas para formar parte de una subcultura, de la estética claramente diferenciada entre hombres y mujeres de una banda juvenil o por acercamiento ideológico, la figura de la mujer en las subculturas más arraigadas a la música y al estilo ha sido subalternado de forma reiterada.

El panorama del rock and roll siempre ha estado plagado de controversia y la marginación de la mujer es una más de sus polémicas. David Bowie ha estado siempre a la cabeza de la industria musical, sobre todo como máximo exponente del género glam rock, siendo el motivo por el que escogí analizar este escenario sociocultural utilizando su figura como guía. Sus canciones, sus declaraciones, su actitud y su físico siempre se han asociado a un movimiento y estilo sociocultural, especialmente a principio de los años setenta, en el que la tolerancia y el derecho de los y las jóvenes a pasarlo bien siendo ellos y ellas mismas sin importar lo que piensen los demás como principal axioma. Pero, mediante procesos de reapropiación, resignificación y redefinición de conceptos y objetos que se consideraban única y exclusivamente femeninos, músicos de rock crearon una nueva escena donde la excentricidad y la ambigüedad de género eran los fundamentos de ese ambiente musical y cultural. Adoptaron una feminidad que sólo ellos podían interpretar debido a la hipermasculinización que le otorgaron a estas actitudes. El glam rock delineaba una nueva sensibilidad tanto en el espacio público

como el privado que provocaba un cambio en la recepción de ciertas manifestaciones artísticas y sociales.

La escena glam rock y sus músicos y cantantes ayudaron, especialmente en Inglaterra, a que lo camp y colectivos como gays, bisexuales, travestis y transexuales consiguieran aparecer en medios de comunicación, ya fueran especializados en música o noticiarios generales. No obstante, a pesar de que a través de los conciertos, actuaciones y declaraciones que realizaban colaboraron en la visibilización de estos grupos sociales, al mismo tiempo estaban invisibilizando a otro: las mujeres. David Bowie, Marc Bolan, Mud, The Sweet... Todos ellos fueron un punto de inflexión en la música y la estética de principios de los años setenta: eran transgresores, desvergonzados, desafiaban a la moralidad impuesta de la época con las letras de sus canciones, su vestimenta extravagante, brillante y muy ajustada, su gestualidad femenina y su aspecto androgino. Hicieron una feminidad masculina glam. Eran adorados por sus performances donde no se sabía si eran hombres o mujeres y eso era algo rompedor; pero, también, odiados porque, precisamente, eran hombres que parecían mujeres.

Durante décadas se ha retratado a esta escena y a sus miembros, todos varones, en la industria musical como pioneros en cuanto a la mediatización de la liberación sexual y de la feminidad en la música. Pero lo cierto es que los protagonistas de esa visibilidad eran hombres, en su mayoría heterosexuales, que dejaron de lado a mujeres convirtiéndolas en groupies o bajo el imaginario de musas, sin dejarlas ser partícipes activas en el glam rock inglés. El lugar de las mujeres en un movimiento en el que los hombres alcanzaron el éxito a través de la performance de papeles femeninos o andróginos supone una contradicción que provoca confusión en cuanto a la percepción de las mujeres en el glam rock en particular y en la industria musical en general. Por lo tanto, es importante comenzar a contar la historia de la música rock desde el punto de vista de aquellas personas que lo vivieron pero que fueron, y son, silenciadas. Ellas también fueron protagonistas. En este caso, dar voz a los testimonios de aquellas mujeres que vivieron esa explosión glam a principios de los años setenta puede

hacernos entender por qué aún hay marcos de la industria musical en los que todavía el papel de las mujeres sigue siendo el mismo que el que vivieron otras hace cuarenta años.

Bibliografía:

- Adorno, T & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. España: Ediciones Akal.
- Arbizu, N. (2011). *Cultura y Conflicto en Irlanda del Norte*. España: Creative Commons.
- Auslander, P. (2006). *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Austin, J.L., (1971) *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires. Paidós.
- Barthes, R. (2009) *La aventura semiológica*. España: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V. (1998). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. España: Paidós.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile: Ediciones Naufragio.
- Del Vall Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Madrid: UCM.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. España: Lumen.
- Fabbri, F. (1981) *en Popular music perspectives: papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*.
- Frith, S. (1980). *Sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- Frith, S. (1998). *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Hall, S. & Jefferson, T. (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. España: Traficantes de Sueños.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. España: Ediciones Akal.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. España: Paidós.
- Hewitt, P. (2013). *David Bowie. Vida y discografía*. España: Blume.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. España: Siglo veintiuno.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. España: Manantial.
- Jaus Robert, H. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Alfaguara.
- Kureishi, H. (2006). *El buda de los suburbios*. España: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2012). *La era del vacío*. España: Anagrama.
- Lydon, J. (2007). *Rotten. No Irish, No Blacks, No Dogs*. España: Antonio Machado.
- Marcus, G. (2005). *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. España: Anagrama.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. España: Akal.
- Newton, E. (2016). *Mother Camp. Un estudio de los transportistas en los Estados Unidos*. Barcelona: Múltiplos books.
- Platero, R. Lucas, Rosón, M., & Ortega, E. (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, S. (2017). *Como un golpe de rayo "El glam y su legado. De los 70 al siglo XXI"*. España: Caja Negra.
- Savage, J. (2017). *England's Dreaming Sex Pistols y el Punk Rock*. España: Reservoir Books.
- Shuker, R. (2006). *Popular music. The key concepts*. Londres: Routledge.
- Sontag, S. (2018). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.

- Steiner, W. (1982). Colours of Rhetoric: Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting. USA: University of Chicago Press.
- Thornton, S. (1995). Club cultures: music, media and subcultural capital. Cambridge: Polity Press.
- Wilde, O. (2012). Intenciones: La decadencia de la mentira; Pluma, pincel y veneno; El crítico como artista; La verdad de las máscaras. Madrid: Valdemar.

Vídeos y Documentales consultados:

- A Clockwork Orange. (1971). [DVD] UK: Stanley Kubrick.
- Billy Liar. (1963). [DVD] UK: John Schlesinger.
- Bloody Sunday. (2002). [DVD] UK: Paul Greengrass.
- Blow Up. (1966). [DVD] UK: Michelangelo Antonioni.
- Breakfast on Pluto. (2005). [DVD] Irlanda: Neil Jordan.
- David Bowie and The Story of Ziggy Stardust. (2012). [DVD] UK: James Hale.
- Hedwig and the Angry Inch. (2001). [DVD] USA: John Cameron Mitchell.
- Look Back in Anger. (1959). [DVD] UK: Tony Richardson.
- Quadrophenia. (1979). [DVD] UK: Franc Roddam.
- Saturday Night and Sunday Morning. (1960). [DVD] UK: Karel Reisz.
- The Spirit of '45. (2013). [DVD] UK: Ken Loach.
- Velvet Goldmine. (1998). [DVD] USA/UK: Todd Haynes.

Discografía consultada:

- Bowie, D., (1969). Space Oddity (CD audio). Londres: Philips.
- Bowie, D., (1970). The man who sold the world (CD audio). Londres: Mercury.
- Bowie, D., (1971). Hunky Dory (CD audio). Londres: RCA Records.
- Bowie, D., (1972). The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (CD audio). Londres: RCA Records.
- Bowie, D., (1973). Pin Ups (CD audio). Londres: RCA Records.
- Bowie, D., (1973). Aladdin Sane (CD audio). Londres: RCA Records.
- Bowie, D., (1974). Diamond Dogs (CD audio). Londres: RCA Records.
- The Clash., (1977). The Clash (CD audio). Londres: CBS Records.
- Cochran, E., (1960). The Eddie Cochran Memorial Album (CD audio). USA: Liberty Records.
- Gene Vincent and the Blue Caps., (1957). Gene Vincent and the Blue Caps (CD audio). USA: Capitol Records.
- Glitter, G., (1972). Glitter (CD audio). Londres: Bell Records UK.
- Glitter, G., (1973). Touch me (CD audio). Londres: Bell Records UK.
- Holly, B., (1958). Buddy Holly (CD audio). USA: Coral.
- The Kinks., (1970). Lola Versus Powerman and the Moneygoround, Part One (CD audio). Londres: Pye Records.
- Little, R., (1958). The Fabulous Little Richard (CD audio). USA: Specialty Records.
- Presley, E., (1956). Elvis Presley (CD audio). USA: RCA Records.
- The Rolling Stones., (1968). Jumpin' Jack Flash (CD audio). Londres: Decca.
- Sex Pistols., (1977). Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols (CD audio). Londres: Virgin Records.
- Sweet., (1973). The Sweet (CD audio). Londres: RCA Records.
- Sweet., (1974). Desolation Boulevard (CD audio). Londres: RCA Records.
- T.Rex., (1970). T.Rex (CD audio). Londres: Fly Records.
- T.Rex., (1971). Electric Warrior (CD audio). Londres: Fly Records.
- The Who., (1965). My Generation (CD audio). Londres: Decca.
- The Who., (1973). Quadrophenia (CD audio). Londres: MCA Records.

Ilustraciones:

Todos los collages son creaciones originales realizados por la autora de este trabajo de investigación. Están compuestos por imágenes de archivo entre los años 1940 y 1970 recopiladas en páginas webs de archivos fotográficos como Getty Images.

Imágenes por orden de aparición:

- Portada del álbum de David Bowie, *David Bowie/ Space Oddity* (1969), página 32.
- Portada inglesa del album de David Bowie, *The Man Who Sold The World* (1971), página 34.
- Portada del album de David Bowie, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (1972), página 36.
- Portada del álbum de David Bowie, *Aladdin Sane* (1973), página 38.
- Portada del álbum de David Bowie, *Diamond Dogs* (1974), página 40.
- *Guitar Fellatio* by Mick Rock (1972), página 48.
- Marc Bolan in Biba Jacket by Jorgen Angel (1973), página 52.



